

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA
POSGRADO EN LITERATURA**

**EL CUERPO COMO SÍMBOLO EN LA POESÍA DE AURORA
ESTRADA Y AYALA**

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA

POR

ROSARIO DE FÁTIMA A'LMEA SUÁREZ

Dirigido por:

CÉSAR EDUARDO CARRIÓN

QUITO, 2013

Resumen

En el periodo comprendido entre el modernismo y la vanguardia, aparece la lírica de Aurora Estrada y Ayala (1903-1967). Ella crea una voz poética que hace uso del símbolo para consolidar su escritura. Estos empleos no han sido debidamente interpretados, bajo una metodología que los valide. Por eso, el principal problema es la falta de una crítica al respecto.

En el presente trabajo, se propone una lectura hermenéutica que hace uso de un proceso de comprensión como relación comunicativa entre el lector y el creador, gracias a la actualización del discurso escrito, a través de la lectura, que convierte lo dicho en acontecimiento, pues se entabla una relación de sentidos, un diálogo.

Al centrarse en la representación del símbolo cuerpo, se ha creado la conjetura, que validará la interpretación. Se escogió el símbolo, porque posee un doble sentido y se aplicó la teoría de la metáfora para poder entender cada uno de sus planos.

Este símbolo y su representación aparecen en muchas producciones de América, desde la Colonia, pero es en el modernismo cuando adquiere identidad. En este sujeto de la enunciación o garante, se encontró un desarrollo del mismo, a partir de un *pathos*: la angustia, que generó tres momentos. Cada uno edificó un referente autotélico, que puede ser leído como una metáfora red; lo que presentó un nivel de creación de sentidos únicos y que habían sido pasados por alto por la crítica precedente.

*À MA GRANDE-MÈRE,
CECILIA AGHAR PÓLIT C
DANS C'EST LIEU DANS MON COEUR.
MERCIE POUR ME DONNER TA VOICE.*

PRESAGIO

A Jorge Salvador Lara

Hasta mañana. Aurora.
Los dioses de la Noche
se levantan.
Hasta mañana, Aurora.

Hoy he llegado tarde
hasta la alcoba
y mi morada
es sólo sombra. ¡Sombra!
Hasta mañana, Aurora.

El Señor de la Luz
no está conmigo.
Y Satanás me asombra
con su luz encendida
en el abismo.

Hasta mañana,
Aurora.
Hasta mañana.

(César Dávila Andrade, 1984: 225)

ÍNDICE

ÍNDICE.....	v
INTRODUCCIÓN	1
PRIMER CAPÍTULO	7
CRÍTICA A LOS ACERCAMIENTOS PRECEDENTES	7
La crítica como preocupación estética	7
Críticas históricas	9
Críticas biográficas	13
Críticas impresionistas	16
Crítica con intención de periodicidad	20
Crítica formalista.....	22
Lectura propuesta	24
SEGUNDO CAPÍTULO	27
El cuerpo y la poesía	27
El cuerpo y el acto poético	27
Breve configuración del cuerpo en América Latina y en el Ecuador	33
TERCER CAPÍTULO	37
CONSTRUCCIÓN DEL SÍMBOLO “CUERPO”	37
El cuerpo y la angustia.....	38
Imbricación alma-cuerpo.....	44
El eros: camino de vitalidad y muerte.....	55
Cuerpo propio.....	63
Cuerpo del objeto erótico	76
Cuerpo del Amado	85
El cuerpo maternal	94
El cuerpo infantil	108
Cuerpo fragmentado: el del hombre social.....	112
El cuerpo heroico.....	121
CONCLUSIONES	129
BIBLIOGRAFÍA	132

INTRODUCCIÓN

La preocupación primordial en Literatura es la creación de un mundo con el lenguaje figurado. El trabajo de cierre de la Maestría de Literatura específicamente exige un enfoque en las letras ecuatorianas. Muchas son las formas de expresión producidas en nuestro país. He optado por la lírica, pues el discurso poético es un reto para la interpretación, por los sentidos potencializados; los que brindan un placer estético poco común al lector (*perlocución*).

He tomado una poeta, Aurora Estrada y Ayala (1903-1967), quien nació en la época modernista ecuatoriana e hizo uso de referencias que la hacen partícipe de varias inclinaciones estilísticas como el parnasianismo, el simbolismo y el surrealismo. Estas las conjuga de manera ecléctica para construir su propio mundo lingüístico, donde el poetizar es su reacción contra la cotidianidad del lenguaje. Temáticamente, su voz poética opta por la imbricación de aspectos metafísicos con concretos; en sí, es un diálogo entre el *logos* y el *pathos*; es una mezcla de tendencias en un anacronismo propio de Latinoamérica, donde se conjugan estilos y se dan producciones irrepetibles, como ocurrió mayormente en el modernismo.

Un primer problema es que Aurora Estrada y Ayala, tuvo poca preocupación por la publicación de su obra; esta se limita a dos poemarios (*Como el incienso* y *Tinieblas*), el resto de textos han aparecido en revistas literarias de la época y en compendios editados libremente y pertenecientes a instituciones educativas. Sin embargo, en 1976, apareció una antología, donde se compendian muchos de ellos, pero –según Isabel Ramírez– aún existen poemas inéditos. Como para el presente trabajo se necesita ser fidedigno con la fuente, solo he tomado, aquellos que sí cuentan con un respaldo editorial. Resta para algún estudioso una dedicación y deseo de reunir toda esta obra y realizar una edición completa.

Un segundo problema es la limitada crítica ocupada de esta figura lírica. Esto se debe a que en nuestro país este campo no es muy explotado ni existe una especialización, que la respalde. Frente a esto, lo existente no suple la producción que hasta ahora ha dado nuestro país; además, se ha caído en los lugares comunes

y se han repetido nombres, sin el deseo de valorar a otros, que han sido sumidos en el olvido. Este es el caso de la voz poética escogida para el trabajo que tiene en sus manos. No quiero relevar la cuestión de género, ya que no es un hilo importante para mi análisis. Sin embargo, el contexto histórico siempre deja su huella tanto en la producción como en la crítica.

En sí, la creación de esta autora es importante tanto como la de otros aún ignorados, por ello, a través de una crítica más especializada hay que darles valor, pues solo comprendiendo las letras ecuatorianas se podrá incentivar la creación. Entonces, este trabajo es un primer paso para la consecución de ese objetivo, pues en esta voz, como lo hicieron Luis Cernuda o Rosalía de Castro, hay un trabajo sobre las palabras, *poiesis*, que merece tomarse en cuenta. El juego de los sentidos llega al punto de crear una simbología propia, en la cual hay resonancias del modernismo¹ y, más aún de la vanguardia². Es la lucha por encontrar la voz propia de América, iniciada por Darío y seguida por Lugones; ambos usaron la poesía para plasmar este derecho político de reaccionar contra la imposición de los otros. Asimismo, esta libertad fue buscada por las mujeres que cambiaron su rol pasivo e incidieron en la palabra con su voz. Para ello, escogieron temas, aparentemente, no convencionales, “anormales”, y construyeron el discurso femenino. En Ecuador, una de las figuras más relevantes ha sido la voz creada por Aurora Estrada y Ayala, cuya postura sobre la sensualidad, el erotismo, la sexualidad, la maternidad, la obligó a emplear un lenguaje sin tapujos. Para demostrarlo, leamos estos versos de “Un hombre que pasa” (Estrada, 1925: 22):

Yo, tan pálida i débil sobre el musgo tendida,
he sentido al mirarlo una eclosión de vida
y mi anémica sangre parece que va a ahogarme.

¹ En el Ecuador, periodo comprendido desde 1920 a partir de ciertos fenómenos históricos que cambiaron la cosmovisión de la época y sus producciones. Su madurez se la sitúa en 1925. Entre algunas de sus características: infunden plasticidad y movimiento al léxico, retoman la cuadernavía, usan el endecasílabo y el alejandrino, emplean el soneto, toman como temas la muerte, hastío, envejecimiento psicológico prematuro, la duda metafísica, el desamor a la vida, el deseo de fuga, contraposiciones emotivas, la sabiduría metafísica a través del dolor o sufrimiento en la inmensidad de lo intemporal (N. del autor).

² En el Ecuador, periodo de posguerra que incluye las renovaciones venidas de las vanguardias europeas como un ultraísmo, dadaísmo, futurismo, e incluso, las apoyadas en América, creacionismo. Sus características de renombre: búsqueda de la inteligencia más que de las emociones, estas son universales (N. del autor).

Entonces, con este trabajo, abogo para que este sujeto de la enunciación o garante sea reconocido dentro de la historia de las letras ecuatorianas, junto a otros como Hugo Mayo –quien le dedicó unos versos (Vea “Milagrería” y “Lápida en la tumba de Aurora”)–, Jorge Carrera Andrade, César Dávila, que a la par vivieron en aquella época y lucharon por hacer de la Poesía su tierra prometida, su exilio, su mundo de creación. Por ello, propongo una interpretación –bajo los presupuestos de Ricœur– de su producción poética, donde aplicaré una conjetura –construcción de la representación del cuerpo como símbolo–, que luego de validarla –uso de una metodología: la de la metáfora y el símbolo–, presentaré como una comprensión, ya que el trabajo sobre el lenguaje es un acontecimiento que se actualiza tanto en la lectura como en la escritura, así los sentidos se constituyen como discurso, pues unen el universo del lector con el del escritor, en el espacio-tiempo –cuerpo– de la poesía.

Para ejemplificar la presente interpretación, he tomado los textos *Como el incienso*, *Tinieblas*, *Hora cero*, *Fatum*, *Justicia a una labor*, *Nuestro canto* y otros poemas que se encuentran en la antología de Ramírez Estrada, la cual es la referencia más completa hasta hoy –2013–, puesto que me propongo hacer el seguimiento de la representación del cuerpo como símbolo en el acto de creación y en la consolidación de esta voz poética. En su producción lírica, este símbolo es constante y evoluciona, gracias a semantizaciones propias. Solo a partir de una interpretación hermenéutica se pueden vislumbrar los cambios refractados. Por lo tanto, los pasos en específico serán: ubicar la voz poética escogida en la crítica ecuatoriana más reconocida; determinar una brevísima panorámica de la simbología del cuerpo en la poesía modernista latinoamericana; y por último, presentar mi interpretación.

Entonces, la estructura del presente texto será de tres partes. En la primera me ocuparé de la crítica. Ya que las referencias sobre el poetizar de la autora son contados y podemos tipificarlos rápidamente en dos grupos. Aquellos que se ocupan de publicar una pequeñísima antología; y otros, los que, a más de incluir algunos versos, adjuntan unas pocas líneas a la labor de la creación poética: su profundización no pasa de ser una generalización; no se adentran en la voz poética, en los motivos utilizados y en los giros lingüísticos propios de esta voz.

El primer grupo servirá para cotejar las diferentes versiones que de algunos poemas se han dado.

En el segundo grupo, hay que rescatar los textos de Isabel Ramírez Estrada y Morayma Ofir Carvajal. Hay referencias de la tesis de Raquel Verdesoto dedicada a la poesía de Aurora Estrada y Ayala, pero se ha traspapelado en la Universidad Central.

La una ha efectuado su tesis doctoral con el fin de dar orden a los textos de su madre. Ella se ha preocupado por comentar biográfica y poéticamente los versos. Sus aseveraciones se respaldan muchas veces en bases emotivas, lo que merma científicidad a su estudio, pero es el único que intenta una preocupación por la *literariedad*.

La otra, Morayma Ofir Carvajal (1945), sí ha desarrollado una crítica con más estructura y fundamentada sobre el quehacer poético de Aurora Estrada y Ayala; lo que demuestra una nueva visión en la crítica; sin embargo, no le dedica un estudio exclusivo: vuelve a las generalidades. Es la primera crítica que ha determinado etapas para clasificar la producción de la autora.

Con respecto al resto de comentarios, será utilizado pero no como testimonios de autoridad, ya que sus comentarios no pasan de ser descripciones generales; la mayoría deja de lado el fundamento teórico, para respaldarse en la percepción de la figura histórica dentro de una época, ya que se supeditaban al modo de criticar más popular de ese tiempo, puesto que en nuestro país no existe una tradición en esta rama. Otros se han fundamentado en aspectos anecdóticos y biográficos; y otros, han tratado de ocuparse de los usos de la metáfora y de los temas pero sin ahondar en explicaciones ni validaciones para comprender el trabajo sobre el lenguaje.

En el segundo, haré una brevísima panorámica de la representación del cuerpo en la poesía de América Latina, la cual servirá para tener una idea de cómo ha evolucionado esta concepción y qué recurrencias se han mantenido. Para ello, me apoyaré en los textos de Paz: *Arco y la lira*, mayormente; también Yurkievrich y Rodríguez Monegal, en cuanto a su estudio sobre Rubén Darío y el modernismo

en general. Asimismo, tomaré otros autores que hayan tratado el tema como Carlos Jáuregui, ya que él analiza la prosa y la lírica como espacio donde se define el cuerpo latinoamericano y sus varias perspectivas desde la Colonia. Como también es necesario el tratamiento de esta representación en Ecuador, daré un breve vistazo a la tesis de Rodríguez Santamaría, donde se estudia el siglo XX y la creación de tres perspectivas de cuerpo: clásico, simbólico y fractal.

En el tercero, presentaré mi interpretación que busca dilucidar el trabajo sobre el lenguaje a través de la utilización de un símbolo, cuyo empleo se ha plasmado en las metáforas y otros tropos, que se relacionan con la representación del cuerpo³. Para ello, me adscribiré a lo desarrollado por Octavio Paz, en su texto *Convergencias y disyunciones*, donde realiza una comparación de las percepciones del cuerpo en las culturas de occidente y oriente. Allí especifica cómo esa construcción ha determinado la concepción del mundo y la realización de discursos y textos. Asimismo hace una teorización de cómo ese aprendizaje de occidente fue cimentado en América como una nueva práctica que está presente en el arte concebido como mestizo. A la par, su concepción de erotismo y rebelión, en *Amor y erotismo*, que conectaremos con las imágenes creadas. Para ello, ya con respecto al garante de esta poética, he descubierto la existencia de un sentimiento generador, que hace que el cuerpo tome diferentes representaciones cada una con sus propios universos semánticos: por ejemplo, al tratar el cuerpo propio, existe una elección de recursos para construirlo y la voz de la enunciación creará una red de metáforas para hacerlo coherente y reconocible dentro de su universo.

En sí, este proyecto es innovador porque el símbolo tratado con exclusividad y en esta voz no se ha propiciado. A través de estas construcciones de sentido discute con los discursos de su tiempo-espacio, sus concepciones sobre el mundo, el origen del mundo, el cuerpo humano como concreción de esa existencia, donde se hace carne la angustia, la muerte, la injusticia social y el dominio de sociedades antropófagas. Entonces, este referente creado refracta una preocupación universal y transforma su poesía en un espacio –ya que el poema también es un cuerpo–

³ El **cuerpo** es una construcción social que depende de los discursos imperantes, donde puede convertirse en un herramienta de suplicio (cuando se releva el valor de lo espiritual, razón o alma) o de liberación (cuando se imbrica como medio para obtener lo moral), pero que siempre ha sido una constante con sus extensiones en los objetos, las ciudades y el empleo de la territorialidad. Como es lo único palpable es un motivo recurrente en todas las artes y expresiones humanas, así como en la cultura y la ideología (N. del autor).

donde se confrontan sentidos al punto de transformarla en metafísica y en revolucionaria –social como lo ha dicho Ofir Carvajal–. Hace uso de casi todos los niveles lingüísticos para consolidar su creación, es así como se evidencia un trabajo sobre el lenguaje, ya que lo conceptual se imbrica con este para dar un sentido global; no es raro entonces encontrar motivos y arquetipos con giros tropológicos, que avivan el símbolo elegido y ameritan sinnúmero de lecturas.

PRIMER CAPÍTULO

CRÍTICA A LOS ACERCAMIENTOS PRECEDENTES

La palabra es el hombre mismo.
Estamos hechos de palabras.
Ellas son nuestra única realidad o, al menos,
el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento
sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento:
lo primero que hace el hombre frente a una realidad
desconocida es nombrarla, bautizarla
(Paz, 1978: 29).

En el presente capítulo, haré una retrospectiva sobre la crítica generada por la lírica de Aurora Estrada y Ayala (1903⁴-1963) en las antologías y textos de la época y en otros periodos. Como he mencionado en la introducción, los textos nacidos a partir de la producción de esta voz no han sido muchos, ya que en el Ecuador la crítica ocupa contados doctos. Así, si en nuestro país la valoración de la producción literaria es ínfima, cómo se puede increpar no ser reconocidos como creadores en el exterior.

A partir de la crítica efectuada, compararemos cuáles han sido sus aportes y falencias, para ello, se ha empleado una clasificación de los hitos históricos de la crítica literaria propuesta por Viñas Piquer (2002). Consciente de lo existente y de todas sus aseveraciones será dable un diálogo con estos autores que han escrito sobre la voz poética que me incumbe. Como cierre de este capítulo, será pertinente introducir la propuesta de interpretación que voy a seguir.

La crítica como preocupación estética

La crítica ha sido una preocupación para quienes se han propuesto realizar aproximaciones a la Literatura. Las perspectivas de los estudios literarios han variado a lo largo de los siglos. La concepción de calidad ha diferido en cada momento histórico. La belleza o preocupación por el fundamento estético no siempre ha ocupado la base de la labor comentadora. La función del efecto en el lector tampoco ha estado en boga en muchos acercamientos: el relacionar la

⁴ Se toma el año dado por Isabel Ramírez Estrada. En cuanto a este dato hay una incoherencia general entre todos los estudiosos. Hugo Alemán pone 1902; Pesantez Rodas tiene 1901, en su texto de 1969, y 1902, en el de 1995.

literatura con la sociedad. Para mostrar esta diversidad de concepciones sobre el texto literario se ha constituido la Historia de la Crítica Literaria.

Esta debido al carácter metodológico es multidisciplinaria y hace uso de otras ciencias para explicar su objeto de estudio, la Literatura. Frente a esto, se define la crítica como el arte de interpretar un texto, en base a su totalidad con el fin de resaltar el efecto que produce. Solo al analizar el proceso de este efecto, se puede reconocer la poética, sin caer en idealismos exagerados, sino centrarse en el texto y en la intención comunicativa producida.

No es un objetivo actual el esbozar los hitos de la historia de la crítica literaria, sino mostrar cómo se han concretado ciertas formas en un caso específico: en el Ecuador, con respecto a Aurora Estrada y Ayala; pues en realidad no existe una tradición con técnica que trabaje este campo en nuestro país; lo existente son aproximaciones y mezclas de estilos. Así, me situaré en los acercamientos a la producción, cuyos parámetros obedecían a una visión de crítica y plantearé una posibilidad desde la interpretación, donde valoraré los sentidos dados al lenguaje literario.

Como preludio, debo decir que los textos críticos suscitados por la obra de la autora antes mencionada, son escasos y difieren unos de otros en las perspectivas acogidas; aunque muchos de ellos mezclan diferentes parámetros de crítica, se los ha catalogado según la mayoría de sus aseveraciones:

- los que siguen una tendencia histórica
- los que se atienen a lo biográfico
- los que dan someras impresiones emotivas
- los que tratan de darle una periodicidad
- los que son contruidos con una intención formalista

No declino de una u otra forma de criticar; solo las presento como panorama existente de estudios sobre esta autora.

Críticas históricas

La tendencia positivista trajo a la crítica literaria una obsesión por la objetividad *casi* científica. Su meta, en ese tiempo, buscaba datos para examinarlos, clasificarlos y aislarlos; así se aseveraba que en cada época las leyes estéticas cambiaban, que solo con un dominio erudito se podían deducir los principios estéticos para, así, determinar una evolución: indicativo de un perfeccionamiento espiritual. Su aporte a la historia literaria fue la construcción de estudios cuya línea marcaba una sucesión de etapas (Viñas Piquer, 2002: 329-344).

En este primer grupo, ubicaré todas las antologías efectuadas con el fin de compendiar las producciones poéticas de los últimos años. En ellas, se refleja un intento de ver las letras ecuatorianas con carácter evolutivo. El dar a conocer las obras líricas mostraría el desarrollo del Ecuador en ese campo. La preocupación primordial fue descubrir cómo el entorno social produjo cierta forma expresiva y cómo se adoptaron las diversas escuelas europeas y americanas en el país. Como su tendencia es demostrar científicamente esta evolución, la clasificación efectuada es más temporal que de índole interpretativa, pues dentro de esta metodología los juicios de valor e impresiones no son pertinentes. Por ello, la explicación o estudio de las individualidades y la originalidad de cada autor, dentro de las agrupaciones donde eran encasillados, no sobrepasa el prólogo.

Este estilo se generalizó en la crítica ecuatoriana de la última mitad del siglo pasado. Es cierto que le debemos el haber rescatado la mayoría de producciones líricas y legado una recopilación de poemas que hubieran desaparecido en el tiempo; pero, desde un interés actual queda falible este trabajo, pues, se pudo hacer mucho más por las letras nacionales. El que el grupo de críticos haya sido tan escueto produjo una limitada producción de estudios. Es obligación para la nueva crítica dar el giro debido hacia lecturas con metodología; no sin dejar la interpretación del discurso lírico como acto estético. Mientras más lecturas existan, el ejercicio de la crítica se incrementará con miras a la creación.

Como el hacer una historia de la poesía ecuatoriana debe recorrer tiempos históricos, la generalización es imperante. El más reconocido estudioso con esta

metodología es Hernán Rodríguez Castelo. La mayoría de sus textos presentan la creación desde un tiempo en el pasado –muchos de estos parten de la época colonial– hasta la lírica contemporánea. Como estas ediciones definen los movimientos aparecidos en el Ecuador, son pocas líneas que corresponden a cada uno de los autores. Tal es el caso de Aurora Estrada y Ayala, a quien la ubica en el postmodernismo y de quien dice:

Aurora Estrada, voz intensa de desgarramiento interior, de doloroso bullir y variado registro formal, que va de la levedad y sutileza (“Ala”) a los ritmos solemnes y graves (“Aniversario”). La poesía de Aurora Estrada afonda, sin ruido, en impresionantes honduras, donde soplan vientos desolados y sobrecogedores (“Tinieblas”, el Treno IX, sobre todo); y tiene un asombroso poder para iluminar reconditeces de la sensibilidad (“Lluvia”), adivinaciones, temblores (“El hombre que pasa”) y ternuras. Tan alto poder se ejercita en versos de admirable contención; a veces austeramente desnudos. Sin duda, una de las mayores poetisas del postmodernismo americano (Rodríguez Castelo, 1985: 215).

Con la última aseveración estoy en desacuerdo, pues la figura de Aurora Estrada y Ayala se ha sumido en el olvido nacional e internacional. Todo texto que hace un recuento de la historicidad de las letras ecuatorianas, la pasa por alto. Así está la publicación *Grandes escritores de mi patria* de Simón Espinosa Cordero (2004), en la cual no la mencionó. En ese texto, cayó en los lugares comunes; mejor dicho en los nombres conocidos. Incluso, en los programas de literatura ecuatoriana, que consta en el Currículo Educativo Nacional, no se la nombra. Su escueta presencia se limita a ser una figura público-docente de izquierda –encasillamiento que la perjudicó, aunque no tuvo nada de partidista–; lo que menguó sus logros como figura lírica creadora.

En cuanto al resto de afirmaciones de H. Rodríguez Castelo, es dable insistir que salvo la mención de pocos poemas o poemarios –no se denota su diferencia–, lo dicho no se justifica con un análisis detallado sobre el lenguaje poético; necesario para reconocer la labor creadora. Si así fuera se valoraría el aporte lírico con lo innovador de su utilización. Tal cuestión propia de este tipo de crítica, deja inconclusa la labor y se acerca a un comentario más romántico que objetivo, propio de una metodología incluso anterior, puesto que no presenta las falencias. Aun, los supuestos sobre los recursos, motivos, cambios y emociones producidas son aludidos, pero no explicados con ejemplos. Eso para un estudio de

tal envergadura queda escueto. Lo necesario para una valoración del material poético sería una dedicación exclusiva.

Algo quiere mejorar a este respecto, en un prólogo posterior, cuando habla del uso de las metáforas, pero que incluso se contradeciría con “austeramente desnudos” de su escrito anterior (ver cita). Para ejemplificar toma otros textos de la autora. Sin embargo, se queda en una simple mención.

Solo *Como el incienso* y *Tiniebla* se habían publicado de Aurora Estrada cuando, en 1976, apareció, en un libro de amplio estudio y al parecer exhaustiva recolección de textos, el inédito *Nuestro Canto*, y él nos descubrió a otra cantora: abierta a los dolores y tragedias sociales y políticas de esta América nuestra, con canción de cauce ancho y lenguaje recio; grito rebelde y solidario al que la metáfora se integra aportando drama y fuerza, rica de sentidos... (Rodríguez Castelo, 2004: 23-24).

En la primera crítica, alude al texto “Ala”, que no se encuentra en ninguno de los dos poemarios. Se desconoce esa fuente. Gracias, a este otro fragmento, se asevera que el comentario anterior fue hecho en base a estas dos publicaciones. Sin embargo, dice sobre un “texto inédito *Nuestro Canto* y él nos descubrió a otra cantora: abierta a los dolores y tragedias sociales y políticas de esta América nuestra,...”, afirmación que impugno, porque “Clarínada”, un poema de *Como el incienso* –primer poemario publicado– es una muestra de que esa preocupación –esa conciencia– por lo americano era una realidad en su acervo, así como lo fue para Martí, Darío, Herrera y otros que previamente daban identidad a las letras del continente. Además, el uso de la metáfora y el símbolo es rico en ese texto; lo que comprobaré en el tercer capítulo. Ese motivo y el de las cosas humanas, muestran que desde sus primeros poemas su vena vanguardista y surrealista estaba tomando fuerza.

Bajo este criterio, también se puede incluir el texto de Pesántez Rodas, *Modernismo y Postmodernismo* (1995), donde se hace una descripción de los dos momentos. En ese texto, cada autor es incluido someramente. No importa entrar en detalles, sino hacer una antología representativa de su lugar en la historia de la literatura ecuatoriana.

Cultivó las formas clásicas del soneto, los dísticos y los cuartetos tanto en el endecasílabo como en el alejandrino, de cuya envoltura nos quedan ese antológico soneto “El hombre que pasa” [–no da el porqué de este uso en la poética de la autora o de la época–] (...). La muerte de su madre, le inspiró el segundo libro: “Tinieblas” 1927, [–se relaciona la creación poética con experiencias de la vida como ocurre en los críticos biográficos, cuya metodología es clara en su primer texto–] poesía de dolor,... (1995: 178).

En este mismo texto leemos: “Libro decisivo en marcarla como única en el parnaso ecuatoriano que no esquivo los resortes del modernismo en su vertiente de retirada” (178). Su aseveración sobre “la única del parnaso ecuatoriano” nunca se justifica, queda flotando ese criterio, siendo tan importante, dentro de un estudio. Así muchas afirmaciones sufren la misma falencia.

En sí, la lectura realizada con esta metodología tiende a mostrar ciertos recursos literarios, escogidos por un grupo en un tiempo y espacio histórico, presentado como discurso. Si la crítica se despreocupa de estos y se centra en otros no estéticos, entonces no es confiable: acusación defendida por los estudios históricos contra el impresionismo con el que ellos divergían. El realizar un trabajo de este tipo tiene un mérito reconocible, pero no suficiente, porque la manera de mirar el campo de estudio tiende a generalizar. Lo estético queda difuminado en compendios de datos, acumulados con respecto al periodo y género; no se explica nada de las innovaciones presentadas por la voz poético-creativa; factible si hubiera un trabajo concreto por autor, ya que lo importante es ese sentir exclusivo producido por cada artista –el cómo–, puesto que los temas, en general, son los mismos. Esa aparente “objetividad absoluta” es limitante por su generalización, libre de enjuiciamientos relativos al material expresivo; incluso, la imparcialidad no es tal, pues una selección refleja cierta subjetividad, donde se mezclan rasgos de lo biográfico, teoría de las generaciones y, por sus adjetivaciones, hasta llega a ser impresionista.

Críticas biográficas

Teóricamente este método, se centró en las características personales del autor de una obra; interesaba más que todo, hacer una reseña de su vivencia y demostrar cómo cada uno de los acontecimientos vividos, daba origen a la obra. Los datos privados e íntimos, ordenados, servían para fundamentar la crítica, basada en los valores morales, refractados en lo estético. Ambos, vida y obra debían ser consecuentes, pues con la producción era factible construir la existencia del creador. Los “escritos nobles” solo podían ser generados por un alma similar – parafraseo a Platón–. Para esta metodología, lo estético queda supeditado a lo psicológico y moral; la personalidad es lo relevante más que lo creador del discurso poético (Pesántez Rodas, 1995: 327-329).

El mirar la creación como el efecto de una vida, pondera una visión crítica acorde con el romanticismo, ya que solo los que moralmente eran considerados como buenos podían producir obras de envergadura. Entonces, si no se estaba de acuerdo con lo que se creía que era lo saludable para esa sociedad, simplemente se lo borraba de la historia; lo que filtró posturas políticas y dogmáticas a la crítica, que se acercaban más al sociologismo. Eso pasó con Pablo Palacio; como él no se ajustó a la “moda” del realismo social, su producción quedó a la espera de algunos rescatadores. Bajo este mismo argumento moral “y pretextando que había de quitar peligros de consignas foráneas en la mente estudiantil” (Pesántez Rodas, 1969: 62), la figura de Aurora Estrada y Ayala, quien por ser catalogada como comunista, en la dictadura, se la silenció, dejándola en el olvido. Ella ya lo anunció en una dedicatoria y en uno de sus poemas: se conformó con su elección.

A los que pusieron espinas en mi senda, a los que enturbiaron el agua de mi fuente y a los que en la miel áurea que me brindaron vertieron acíbar, porque aprendí del árbol, soñador ignorado de mis nativos campos, que quien vive envuelto en el fulgor de una estrella bien puede dar a las aguas la suavidad y belleza de sus flores.

(Aurora Estrada y Ayala, “Poema del árbol”, *Como el incienso*, 1925a: 23. V. 1-4)

Es cierto que la voz poética se desdobra y forma una conciencia, donde una actitud ideológica exclusiva se proyecta. El mundo real pasa por su percepción y se transforma, pero, esa palabra es una creación; nunca puede ser catalogada como la personalidad del ser humano con nombre y apellido. Pues, el relacionar el texto con la moral del autor y hacerlo su vivo reflejo no tiene nada de estético. Un argumento que defendía el discurso poético, fue el de Marcel Proust. Él aseveraba que había que diferenciar entre la persona que enfrentaba lo cotidiano, disímil de la que se hacía con la creación y concebía un “yo”, diferente en cada momento (Viñas Piquer: 329). En la nueva crítica, se habla de la voz poética: un desdoblamiento donde se escuchan varias conciencias autónomas, además, está el planteamiento de “la muerte del autor” (329).

En este grupo, entra la crítica realizada por Alejandro Guerra Cáceres (2002); su biografía es presentada como introducción a la colección bajo el nombre de *Cuadernos de Divulgación Cívica*. En este texto, se preocupa por seguir los incidentes de la vida de la autora año por año. No tiene la intención de adentrarse en la obra misma ni mucho menos dar una valoración estética. Solo presenta el contexto histórico-social, donde vivió y cuando presentó su producción; hace un listado de sus obras publicadas e inéditas. Noto que su interés no lo aproxima demasiado a la personalidad y psicología de la autora, como ocurre con el escrito de Pesántez Rodas. En el método biográfico (Viñas Piquer: 327), se vislumbra la riqueza psicológica reconstruida en la obra literaria.

Se debe mencionar que dos de los estudios realizados sobre Aurora Estrada y Ayala, en su primera parte, adoptan esta metodología. Los dos textos de Pesántez Rodas, *Presencia de la mujer ecuatoriana en la poesía* (1960: 269-277) y *Siete poetas del Ecuador* (1969: 59-65) cumplen con este paradigma. También se debe incluir al de Isabel Ramírez Estrada en su primera parte. Ambas críticas parten de una aproximación detallada de la vida de la autora, para justificar sus producciones.

A los 9 años escribía poemitas en que estaba latente el mundo perfumado y embriagador de la raíz vegetal de su infancia, y así poetiza sobre los pájaros, sobre las campanillas azules, sobre los rumores extraños de la huerta y sobre el jardín misterioso (Ramírez Estrada, 1976: 29).

En ellos, encuentro datos biográficos muy exhaustivos sobre cada momento y las circunstancias que rodearon la creación de los libros publicados. No faltan percepciones psicológicas relacionadas con su intimidad; en sí son reconstrucciones a partir de datos religiosos, educativos, familiares y vivenciales (viajes, pensamientos, participación en la vida pública, premios, etc.) y hasta anecdóticos –caso de Rodrigo Pesántez Rodas cuando habla de su caso particular como alumno de la autora y lo que acontecía en sus clases–. Con este bosquejo construye un retrato del ser en cuerpo y alma, con todas sus vicisitudes. Algo similar ocurre con el texto de Ramírez Estrada, quien dedica la primera parte de su crítica a este objeto.

Ambos estudiosos, en un acápite aparte se dedican a la interpretación de la obra, cuyos tintes son una mezcla de descripción del material empleado, de temas utilizados y una lectura emotiva, que no llega a ser impresionista del todo, porque no se plantean ni una leve línea metodológica. Pero, son los primeros que se atreven a darle valor al texto poético por sus características, por ejemplo:

Se ausenta del exotismo y su vestimenta, del cordel musical y las nereidas, pero continúa dando significados mayúsculos y metafísicos al Destino, Muerte, Ensueño, Quimera, Olvido, Misterio, Arcano, Mal, Fiat, etc. Más aún es notable su incidencia en la adjetivación penumbrosa frente a elementos vitales cuya unión desconcierta terriblemente... (Pesántez Rodas, 1969: 63).

De este tipo de comentarios que salen de la metodología biográfica y entran en otra casi impresionista sobre la creación de Aurora Estrada y Ayala, se tratará en el acápite siguiente. Señalaré que muchos de los comentarios recurren a los datos de la vida del autor para configurar su perfil. Claro que ellos debían obedecer a lo que se consideraba como el acto de criticar validado en su tiempo; por eso, el interés de una nueva perspectiva en este campo, no debe dejar de lado el enfoque estético. En literatura y más aún en su estudio, el lenguaje poético debe ser lo primordial, pues este caracteriza a este tipo de discurso y hace única a la voz poética en su intento de *estesis*⁵ hacia el cumplimiento de su comunicación con un lector en un tiempo virtual.

⁵ **Estesis:** sensaciones producidas por los sentidos en todos los animales y que en el ser humano producen además sentimientos, que detonan la necesidad comunicativa donde se emplea la sentidos.

Críticas impresionistas

La crítica impresionista se desarrolló a la par que el historicismo y fue su contrapunto. Los estudios efectuados bajo este método es acientífico y valida la impresión personal que una obra de arte producía en el crítico. El papel de este último es activo, pues es un creador y su opinión, al depender de su sensibilidad, es fluctuante; una obra de arte adquiere diferentes sentidos porque el crítico en cada tiempo potencia nuevas herramientas de lectura. Debido a esta evidente subjetividad, la actitud frente al texto analizado es siempre favorable: muestra lo bello; no busca el dogmatismo ni la erudición. En sí, es una interrelación entre escritor y crítico, es “transportarse al alma del artista y comprenderlo” (Viñas Piquer: 345).

Es el intento de la crítica efectuada por Hugo Alemán, pero, en sí, no se centra en las impresiones producidas por la obra de Aurora Estrada y Ayala, ya que hace regresiones irrelevantes, cuya finalidad sobresaliente es ensalzar la pérdida de Silva (280-282).

Cuando tal cosa ocurría, una mujer de nuestra tierra abría la corola de su espíritu a la emoción de los crepúsculos... con voz tímida y triste empezaba a enhebrar rimas de apasionado estremecimiento. De impreciso dolor. Y de prematuro desencanto. Comenzaba la senda con la misma quejumbrosa característica con que hicieron su aparición tantos poetas (Alemán, 1949: 279).

Cuando parece que va a realizar explicaciones sobre el quehacer de la autora, las deja sugeridas, mas no las desarrolla; muy necesario para el acercamiento y comprensión de esta voz.

Por cauces de sensibilidad rumorosa corrió su primigenio impulso lírico. El dolor soportado en toda la cavidad del espíritu, no lo dejó transitables sino techos muy cortos de su armonioso sendero... (Alemán: 283).

También manifiesta que hay una influencia de Silva en la autora en cuanto a la lobreteza –con lo cual no concuerdo y demostraré en el tercer capítulo–. Solo

transcribe un poema y no hace el paralelismo en cuanto a utilización lingüística y de recursos:

Bajo la influencia de esa temperatura poética fuertemente emotiva, compuso estos versos, cargados de lóbregues. Recuerdan las penumbrosas vigiliass de Medardo Ángel Silva. En ellos, Aurora Estrada, casi se identifica con él (283).

Todas estas afirmaciones no construyen una coherencia. Habla del dolor (Alemán: 283, 284) como motivador de esta voz, pero no lo desarrolla con ninguna contextualización. Asimismo, afirma que es la primera en trabajar en “una poesía social” (285); aseveración no analizada con un estudio profundo de lo lírico; solo se incluye un fragmento de un poema y se justifica esta preferencia con datos biográficos. Queda flotando también “la cuerda erótica tiene vibraciones intensas, expresivos soness, en la primera etapa de su lirismo audaz” (283) ¿A qué se refiere con primera etapa? ¿Hay otras? ¿Cuáles son? Son puntos de crítica que los menciona, pero no los enfrenta como necesitaríamos que se hubiese hecho para adentrarnos más en el lenguaje. Sin embargo, hay más aportes que en otros ocupados de ella. Asimismo, hay rasgos biográficos cuando se refiere a *Tinieblas*:

Cierta vez, alguna de esas sorpresas bruscas en el itinerario de los poetas, le deparó una noticia angustiadora: la madre lejana, vendida por una enfermedad alevess, reclamaba su presencia.

La resignación se rompió en mil pedazos. Y el pensamiento permaneció tristemente abstraído (...).

En los instantes serenos, con voz entrecortada y suspirante, con las pupilas húmedas de llanto, le recitó al oído, quedamente, con blancura de céfiro, aquellos melancólicos romances de la madre. Eran como un lenitivo en tan pesarosos instantes. Y dibujaban inefables sonrisas en ese rostro claro de mansedumbres. Transparentaban la emoción –la última– del espíritu materno. No obstante la fatiga humana, precursora del vuelo inevitable.

Aurora Estrada selló con un ósculo desesperado y hondo los labios de la viejecita. Ellos habían entonado “sus canciones de cuna” (...).

Así rindió el tributo armonioso y atormentado de su alma. Así pagó los afanes inconmensurablemente tiernos de la madre. Porque Aurora Estrada es una mujer que sabe pensar, sentir y padecer! (*sic*) (Alemán, 1949: 287-288).

Con una misma perspectiva emotiva, pero ya con criterios más centrados en la creación poética, se presenta el texto de Rodrigo Pesántez Rodas de 1969,

donde se dedica más al lenguaje poético que a la vida como es el de 1960 y el de 1995, donde le dedica una página. En este, el de 1969, la primera parte, está designada a lo biográfico, como ya se lo explicó en párrafos anteriores. En la segunda parte, se refiere a la obra literaria, donde se menciona algunos textos que no constan en los publicados por Ramírez Estrada de 1976; lo mismo ocurre con el texto de 1995, donde aparecen dos poemas más; lo que indica el grado de actualización incluida; así como comprueba que para esa fecha aquellos textos ya estaban ordenados. Así, se puede esquematizar los puntos más sobresalientes de su crítica:

En cuanto a su ubicación en la historia por su empleo poético:

La pone en el modernismo, parnasianismo y simbolismo.

En cuanto a los temas tratados:

Habla de la soledad, la existencia, el dolor, la angustia, la muerte, la locura (1969: 64).

En cuanto a los recursos:

Un detalle muy suyo es el hecho de poetizar sin recursos metafóricos. Se queda en el símil cuando más, o súbitamente concatena imágenes para dar una relación de objeto a cualidad (...).

Adjetivación penumbrosa,... (1969: 63).

Toda la poesía de su primer libro es sencilla, profunda, ágil. La sencillez se da por la economía del follaje figurativo. Apenas los elementos prosopográficos y etopéyicos... (65).

Profunda y ágil, precisamente porque al ganar terreno conceptual pierde artificio, diciendo casi con precisión matemática la que trae de sabia y no de color, la palabra. Usa pero no abusa de las figuras reiterativas. Su afán no es dar entonación marcial al poema, sino lograr conciencia y hacer eje al vocablo alrededor del cual giran los restantes (Invocación al sol Shiri). (La canción del niño malo). (Treno V) (65).

Su poesía social, así como la escrita con fines pedagógicos (...), es un encuentro con la primera (65).

Sujeta a los cánones clásicos o libre en la expresión de voz y sentimiento, priman en sus poemas las audaces metáforas, la musicalidad y la técnica (1960: 271).

Como hemos visto, los criterios realizados dejan la emotividad para acercarse a un impresionismo, pues explica el quehacer creador. Todavía no alcanza un acercamiento completo, pero frente a lo existente, es el único que hace un recuento de las obras publicadas e inéditas; busca temas, aunque no los explica exhaustivamente; habla sobre los recursos, sin embargo, le reclamo la falta de concreción en algunos comentarios, que no se especifican y quedan ambiguos. Asimismo, no es clara su justificación cuando trata de ubicar a la autora en una tendencia literaria, porque no indica qué rasgos la acerca a uno u otro. Lo que sí hay que reconocerle como mérito único es la especificación de la obra inédita; aporte veraz para esa época, que abre una interrogante ¿Por qué quedó sin publicación durante tanto tiempo si ya estaba ordenada?

Otros comentarios que pueden tener algo de impresionistas son los de Ramírez Estrada. Sin embargo, muchas veces toma una tendencia ecléctica, porque su crítica usa varias metodologías. Como ya se lo anunció, ella parte de una biografía para realizar su presentación. En cuanto a la obra, se dedica a cada uno de los poemarios para construir su apreciación que tiene todo un interés serio, ya que fue realizado para una tesis doctoral. Por esta razón, se la incluye en el uso de lo formalista, pues su mayor tendencia es esa.

Crítica con intención de periodicidad

En este tipo de análisis se tiende a clasificar la obra de un autor por etapas de creación; para ello se toma cualquier característica o recurrencia que demuestre una variación en su cronología y evolución entre el primer texto publicado hasta los últimos. En este caso, he ubicado la lectura hecha por Morayma Ofir Carvajal, aunque hace una mezcla de metodologías, también proporciona un acercamiento considerable de la obra y vida de Aurora Estrada y Ayala; lo que caracteriza a su estudio es ser el primero en intentar establecer diferenciación entre la voz del primer poemario y los versos siguientes. El resto de estudiosos solo habla de “sus primeras poesías”, sugieren cambios, pero no explican nada. Ella, por el contrario, propone dos periodos bien diferenciados en la creación de la autora; lo que indica una exclusividad en el trabajo. Lastimosamente, ese ímpetu decrece cuando lo biográfico toma primacía. Por ello, es menester que se hagan constantes acercamientos a la poesía tanto para actualizar las concepciones como presentar puntos oscuros o de tensión que produzcan las diversas lecturas.

Es cierto que este tipo de metodología se asocia con la histórica; sin embargo, la propuesta de clasificación se centra más en la obra misma, en su estilo, su estética; por ello, guarda más un carácter científico que impresionista. Sin dejar de lado la manifestación de sus percepciones pero justificándolas con el texto. En sí, este estudio, ha dado aportes sobre los poemarios mismos. Según Morayma, son dos las etapas que pueden encontrarse en Aurora Estrada y Ayala, una panteísta y otra social.

Ardiente por su poesía, sobre todo la de su primera juventud donde vibra su sensualidad magnífica del trópico, su sensibilidad extraída de la arena abrazada de una orilla cualquiera de su mar Pacífico, erguida con vigoroso y grácil alzamiento de palmera esbelta que quiere coger el fuego que deja la pirotecnia de crepúsculos (...). Al principio era Juana de Ibarbourou panteísta y ardiente, entregada a los vientos y al amor en ímpetu (Ofir Carvajal, 1945: 46).

Su segunda etapa, incrementando ha sido más ardiente aún pero en otro sentido (...), ha cogido la parte más dolorosa de una colectividad para alzar su poesía gemidora o recia. (...). Ahora es la Magda Portal encerrada en el decorado de una cárcel, cárcel de su inconformidad, cárcel de sí (*sic*) misma para Aurora Estrada que se envuelve en el brío (47).

Como aseveré en el párrafo anterior, la crítica pierde consistencia conceptual cuando lo biográfico hace su aparición, porque se justifica la personalidad con los versos; el espacio dedicado al comentario de lo estético más se detiene en lo temático y se olvida de los recursos que hacen de la poesía una utilización única del lenguaje (enunciación). Si se hubiera dado más hincapié a este aspecto, se habría aportado a la valoración de la voz poética con un poco más de reconocimiento.

En sus comienzos el mejor tema de la poetisa era el amor, una de las coincidencias esenciales con todas nuestras mujeres poetas. En la garganta del arroyo, era amor de océano; (...).

En 1925 publica un libro de poemas COMO EL INCIENSO. En realidad es una recolección de sus producciones de la primera jornada. Vuelve a la carga por mostrarse tal como es ella para el amor, con una maravillosa desnudez de naturaleza heroica. La maternidad es en ella más heroica, más pujante de sacrificios (...).

Hasta 1931, la poesía es romántica, individualista, subjetiva. Sus motivos son los de su fuero interno, los de su tragedia personal desde entonces va transformándose en contenido social (49).

Además acotamos que no se menciona el texto *Tinieblas*; para ese entonces ya había sido publicado, pero sí, la producción social. Si somos exigentes con esta crítica realizada, hay dos afirmaciones no explicadas: ser *panteísta* y *romántica* (50), se toman como sinónimos. Cosa que no se puede dejar de lado. Tampoco se dice nada sobre la utilización de los recursos. Se toma como atributo de clasificación el tema para afirmar que “evolucionó su forma artística. Saltó de una generación a otra, por incitación superior”(51) –con esta última palabra, se deja poco trabajo al esfuerzo de la poetización. No compartimos que la poesía sea inspiración de un Ser Superior; es una labor que se construye con mucho tiempo invertido sobre el material lingüístico—. Todas estas aseveraciones sí necesitaban de especificaciones más razonadas.

Crítica formalista

En las primeras décadas del siglo XX, prevalecía el auge por el cientifismo, promulgado por los formalistas rusos con el fin de explicar lo estético; estaban enfocados solo en el material verbal –lo morfológico y formal– y dejaban de lado lo conceptual. Con un interés más científico que impresionista, está la crítica de Isabel Ramírez Estrada. Es cierto, que ella parte de una visión biográfica, pero anexa lo que la consideración del material lingüístico –metodología– produce como acto perlocutivo: es la voz del estudioso. Para cada acercamiento, dedica un libro, un tomo específicamente. Su análisis se centra en cada uno de los textos publicados e inéditos y se propone explicar los efectos de cada uno de los poemas, toma la estructura verbal para inferir y justificar los temas empleados. Su lectura es más bien lineal, donde se filtran ciertas concepciones emotivas; esto le quita cientifismo a sus comentarios, pero con muchos de ellos se intenta hacer una interpretación.

Naturalmente que se ubica en la escuela literaria que perfila su esteticismo. Aurora es poetisa moderna y de vanguardia. No puede apartarse, por lo tanto, de sus conquistas de belleza nueva y de libertad formal (Ramírez Estrada: 146).

Su interpretación es casi exhaustiva, porque se dedica a cada uno de los poemas. No se ha propuesto esquematizar los motivos ni los recursos empleados para cada uno de ellos; sus valoraciones estéticas no pasan de ser someras alusiones al uso semántico y retórico; pero las explicaciones se empobrecen, cuando lo emotivo toma relevancia. En sí, aún no se acerca al cientifismo que se promulgaba en el pensamiento formalista. Esto es justificable porque para 1976, el Ecuador se anexaba a esos nuevos presupuestos teóricos.

Una falencia que denotamos es el presentar a Aurora Estrada y Ayala, persona histórica como la voz poética. Esa inseparabilidad la identifica con una metodología impresionista, donde la vida del autor se construye con cada uno de los versos, cuestión que sobrepasa la subjetividad en el análisis.

En el caso de nuestra crítica, Aurora, en su libro HORA CERO, parte solamente de sentimientos con una arquitectura de ideas y de forma de expresión equivalentes; (...) Aurora dirá:... (147).

Sin embargo, frente a lo expuesto es la única que le dedica un estudio serio a la poesía; lo que otros no han alcanzado a desarrollar. Por ello, tan necesaria es una crítica con metodología, para poder hablar de la ciencia de la literatura.

Las lecturas antes analizadas tienen el mérito de ser esas lecturas, propuestas de acercamiento a determinadas partes de la obra; como obedecen a diferentes metodologías muestran sus direccionamientos; muchos de los cuales revelan una u otra intención y lo que se validaba en ese tiempo como crítica. El propósito con esta evaluación es mostrar las falencias suscitadas en esa época; para los momentos actuales debemos superarlas, porque la obra literaria es basta y así la debemos mostrar con la crítica.

Si bien el trabajar con el lenguaje exige un tratamiento especial más todavía se tiene cuando se lo hace al dilucidar el sentido y sus diferentes giros o excedentes, que no solo relacionan lo semántico, sino lo tropológico y luego otros niveles, que hace autotética a la poesía. Este interés surgió años después con las escuelas posestructuralistas que seguirían ciertos parámetros defendidos por el impresionismo. En este tiempo, la finalidad por explicar lo estético va a estar cargado de una línea ideológica; se erige sobre los presupuestos marxistas. Problema que fue alertado más tarde por M. Bajtin al referirse al limitante donde había caído la crítica literaria, dando valor solo a un aspecto de la obra de arte sobre otro, sin tratarla como una totalidad.

Como contrarréplica a los formalistas rusos, se manifiesta una necesidad por darle valor al significado de las palabras, pues la lectura no podía desdeñar el papel de la ideología en la producción de los textos. La palabra es social, dependiente y activa; al derivarse de un hablante o garante, deja de ser neutra para adquirir una carga intencional que el interlocutor debe comprender y, a su vez, responder para así dar vida al acto de habla, la comunicación, la conversación, el texto, que es una realidad creada con sus propias reglas y sentidos. Esta interrelación socio-ideológica se da porque estos toman otros –lo ajeno–, se

relacionan con otros y generan otros; esa dialéctica es lo característico de la palabra elaborada con intención.

Cuando se poetiza con la palabra se genera una “conciencia literaria creadora” (M. Bajtin, 1989: 428) –otro– que entabla un acto comunicativo; el acto de creación es poner en acción la conciencia –el pensamiento– en un hecho socio-ideológico, el lenguaje. Por ello, para determinar nuestro acercamiento, le hemos dedicado los párrafos siguientes.

Lectura propuesta

Esta fundamentalmente tomará los presupuestos de P. Ricœur más relacionados con la hermenéutica y plasmados en sus textos más recientes y algunos de Octavio Paz, en especial los de *El arco y la lira*. El ejercicio entonces es interpretativo, porque se preocupa del acontecimiento de la escritura y del sentido actualizado como diálogo –comunicación– entre el mundo creado por el autor como experiencia única, *estesis*⁶ y la labor del lector a través de la lectura, donde se accede a la significación del texto como totalidad semiológica, que hace referencia a lo metafórico y simbólico, plasmado en un acto de enunciación y que exige la consolidación de un garante y un universo textual.

Por eso, he elegido el seguimiento de un símbolo, ya que en el mundo creado por la voz poética de Aurora Estrada y Ayala, este requiere de su propio universo semántico. Asimismo, he tomado toda la lírica, ya que “el texto objetivado y deshistorizado se convierte en la mediación entre el escritor y el lector” (2008: 103). Pues en este, se encuentra el sentido construido como acontecimiento, es decir, es su propio referente, porque “el significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él; no es algo oculto, sino algo develado” (103) y actualizado en el momento de la interpretación, cuando el lector lo vuelve a convertir en acontecimiento –conjetura–. Así, como dice Paz:

⁶“**Estesis** [término reactualizado por Katya Mandoki, para referirse al] proceso que caracteriza a los organismos vivos, en la medida en que los abre al mundo y los dispone a lo sensorial; es el resultado de la condición corporal de cada ser viviente” (2006: 13).

En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino un poner en libertad la materia. Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una trasmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en “otra cosa” (1978:25).

¿Cómo se da este proceso en el mundo del lector? Según el autor francés, este acercamiento al sentido global del texto se da por un diálogo entre comprensión y explicación. La primera “se lleva a cabo en un espacio no psicológico y propiamente semántico que el texto ha forjado cortando los lazos que lo unían a la intención mental de su autor” (88) y tiene a su vez dos formas: la una denominada como conjetura, donde se intuye la “unidad intencional del discurso” y que corresponde a un nivel primario de aproximación, donde no se aplica una metodología. La otra, es una apropiación, donde se busca la validación de una conjetura a partir de una reconstrucción del sentido del mundo creado; como se trata de la literatura y no de ciencias de la naturaleza, esta no genera leyes o verdades, sino que busca una probabilidad, la que con una metodología se aproxime más entonces será la mejor lograda. Por ello, un mismo texto puede dar muchas lecturas; las mismas pueden ser refutadas entre sí. Esta segunda forma de comprensión está más relacionada con la interpretación, pues genera una explicación para conseguir esa validación, donde es imprescindible la “estructura analítica del texto” (88).

Así, mi propuesta tiende más a la apropiación de “una forma posible de mirar las cosas” (2008:104) por una voz y no el descubrimiento de la intencionalidad del autor; lo que me acercaría a una lectura más biográfica –psicológica– o histórica. Sin embargo, la literatura y la crítica no pueden dejar de ser productos de un tiempo, es así como reflejan las preferencias y las consideraciones sobre la belleza y la creación. Del mismo modo, no pueden deslindarse de la corporeidad, ya que el mundo de la palabra toma fragmentos del mundo referencial para edificar el mundo signifiante; tanto para ensalzar como para refutar.

Esa doble presencia hace indispensable la metaforización y la simbolización, que se aleja de la simple significación, propio de un nivel denotativo y servil. En

la poesía, los sentidos y las *implicaturas* adquieren potencialidades; por eso, construyen su propia referencialidad, que irónicamente se hacen cuerpo en la palabra, donde se habla del cuerpo y se constituye cuerpos hablantes en busca de unos que escuchan, cada uno con su *ethos* y su presencia –con una existencia aparente–, asimismo, el lenguaje debe plasmarse en un texto para adquirir cuerpo –con cohesión y coherencia–; a este llamaremos poema, con el cual podemos también jugar si reconocemos la espacialidad de su canal: el papel o la pantalla –en nuestro tiempo–, ya que hace uso de la escritura, la otra cara de la lectura, pues sin esta complementariedad no se produciría la comunicación: debido a eso contamos con las cuatro destrezas, que son en sí la prueba irrefutable de nuestro ser en el mundo. ¿Pero es concebible esta corporeidad de la poesía? Sí a través de la palabra y de los sentidos, de los garantes y del mundo que recrean en el lenguaje como lo validaremos en líneas siguientes.

SEGUNDO CAPÍTULO

La corporeidad de la poesía

La enunciación es pues una manera de atrapar en vigilia
o somnolencia las sensaciones
y percepciones que revolotean
por diversos niveles de conciencia
al prenderlas con un alfiler lingüístico,
acústico o visual y
volverlas apenas más persistentes
que el flujo continuo de lo sensorial
(Katya Mandoki, 2006: 14).

En este capítulo, haré una breve defensa de la labor del poeta sobre el poema como una manifestación tanto tangible como etérea de su presencia – refracción de su cuerpo–, donde se replica la convergencia de su existencia y, para ello, recurre al símbolo por su doble sentido. Luego de comparar esta conexión entre lo corpóreo del ser humano y su relación con la poesía, gracias al hablante o garante poético, sintetizaré un brevísimo acercamiento a la construcción de cuerpo en América Latina, como un cuerpo ajeno en la colonia y uno propio a partir del modernismo. Como cierre citaré a algunas figuras que trabajan sobre la representación del cuerpo en la época modernista ecuatoriana.

El cuerpo y el acto poético

Aparentemente, el cuerpo humano como motivo está deslindado de la poesía, pero no es así pues desde que se piensa la materialización del mismo se lo hace a través del lenguaje y se recurre a referentes para crear ese *logos* que conecta a un hablante con un escucha. Asimismo, el trabajo de creación se lo hace con resonancias de esa corporeidad, aunque la poesía sea una meta etérea que flota en la estela universal y cósmica; esta debe concretarse en algo físico, un texto que en este caso llamaremos poema, donde se recurre a la metáfora y al símbolo; ambos con una relación no efímera. Esta manifestación no es única para la poesía,

pues como dice Paz, puede estar en cualquier expresión artística humana (1979: 14). Esta *poiesis*⁷ no la hace por simple goce, hay un deseo de comunicar, de dialogar con otros o consigo mismo: es decir se piensa en un cuerpo alterno y externo, que siente –ve– y con el cual se anhela discurrir.

Desde el primer deseo del ser humano por mostrar lo que estaba viendo en su entorno, se presentó una necesidad de creación de un lenguaje, es decir su voluntad por enunciar. Esta manifestación le llevó a modificar su capacidad cerebral y devenir en una cognición activa, donde el ejercicio constante lo llevó a usar la significación y, luego, a potenciar sus sentidos, creando universos textuales, donde se consolidaba una referencialidad propia: posible de comprender solo en ese espacio.

El poeta –como garante– se convierte en un sujeto, un hablante que usa no solo un código, desprovisto de cargas semánticas y pragmáticas: algo mecánico, sino que tiende a crear un discurso –un mensaje–, entendido como acontecimiento⁸, es decir que “los actos discretos del discurso y cada vez únicos actualizan el código” (Ricœur, 2006: 23), en una dialéctica que une algo universal (acciones) con algo individual (nombres); “lo que este autor denomina, siguiendo a Benveniste, contenido proposicional y es lo que puede ser identificado y reidentificado como lo mismo para que podamos decirlo otra vez o en otras palabras (...) o en otro idioma” (23). Así es como su pensar puede ser visto como acción y con intención. En sí, “El lenguaje es una condición de la existencia del hombre” (Paz, 1979: 32) tanto cuerpo físico como cuerpo creado dentro de un texto, que es una analogía del anterior.

Aclaro que el significado de discurso que empleo en este texto no tiene relación al dado por Paz (1979). En este sentido, se ha tomado la propuesta del escritor francés. En esa significación, diverjo con el autor mexicano que lo asimila a la conceptualización pura y antagónica de la creación poética, algo similar a lo

⁷ **Poiesis:** técnica de creación, labor. Para una mejor comprensión, citaré a Paz: “La operación trasmutadora consiste en lo siguiente: los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones” (1978: 22).

⁸ Para Ricœur, “esta polaridad fundamental entre la identificación singular y la predicación universal le da un contenido específico a la noción de la proposición concebida como el objeto del acontecimiento verbal” (24-25).

que dice Paul de Man en *Modernidad* (1989). Sin embargo en otros presupuestos, sí comparto y lo empleo para fundamentar la presente lectura.

¿Pero para qué desea que su pensar se haga físico en el acontecimiento? Esta acción permite al ser humano comunicarse, por ello, debe reconocerse como ser en el mundo y predispuesto a la sensación, es decir, es un ser estético, entendiéndose este término en su acepción etimológica, que se refiere a sentir, a ser apto para lo sensorial. Como bien lo afirma Katya Mandoki (2006: 13), esta condición de *estesis* hace que se desee semantizar –crear un mundo con la palabra– esa experiencia en la subjetividad y buscar transmitirla a un otro o a sí mismo, ya que solo en ese acuerdo, *coestesis*, existe intercambio o reflexión de esa experiencia, pues cuando se realiza este ejercicio hay un desdoblamiento (*dianoia*⁹, según Platón –en Ricœur, 2006: 29–), donde se vuelve al modelo básico de comunicación.

Ese compartir es lo que llama Ricœur acto alocutivo o acto interlocutivo, pues “algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado” (30), un universo: un cuerpo abstraído, un acontecimiento. Ese es el gran valor del sentido, pues potencia la dialéctica del lenguaje. Tampoco se evade el estar en el mundo como ser corpóreo que siente, ven, pues en esta experiencia el mirar tiene una carga superior, aunque eso indirectamente margine a un cierto número de personas que biológicamente son direccionados a otros sentidos. Entonces, el hablante o sujeto de la enunciación efectúa lo que J. Austin llamó hacer cosas con las palabras.

En ese quehacer, el poeta usa el lenguaje y le da su propia significación. Este trabajar con el significado es una técnica, pues no puede ser una inspiración divina como presumía Platón, cuando hablaba de la mimesis y atacaba a la poesía como formadora de los ciudadanos a favor de los filósofos. Es entonces –siguiendo a Aristóteles– una *techné*, donde el esfuerzo del artista se hace notar con la elección del material (la palabra), el ritmo, etc., para producir un efecto: esto es la poesía como tal. En este sentido, comparto lo dicho por Octavio Paz, en *El arco y la lira*, cuando se refiere al poema como “posibilidad, algo que solo se anima al

⁹ **Dianoia**: Diálogo del alma consigo misma.

contacto de un lector o de un oyente”; aunque no mucho con el deslindar la labor del artesano de la del artista (1978: 29), pues sí pueden imbricarse y compartir: esa es la creación.

Es ese anhelo de plasmar el yo de la experiencia en el poema, poner algo de sí en el mismo: su universo creado con sentido como dice Ricœur. Es esa trascendencia que se perpetúa en el texto, en este caso el poema. Esta es una refracción de sí, de su corporeidad, de su *estesis*, dirigida a otra que en su calidad de lector, interpretará: pasará de una simple comprensión a una interpretación como lo expliqué al final del capítulo anterior.

Para esta labor, el poeta con toda su carga de sentidos trabaja en el lenguaje y genera un doble que vivirá en ese mundo creado: a este se lo llamará garante de la enunciación, ya que se compromete con lo dicho y así defiende su enunciado, haciéndolo creíble y comunicable; por lo tanto, recurre a un *ethos*, que ha sido relacionado con el cuerpo y la voz del hablante dentro de ese universo textual. Este término ha sido resemantizado y utilizado en el Análisis del discurso, donde ambas instancias (cuerpo y voz) son preponderantes en la consolidación de la escenografía –cronotopo si se me permite hacer una analogía con la terminología de Bajtin–, que convierten el acto comunicativo en único e irrepetible. Por eso, autor y voz de la enunciación comparten pero no son la misma entidad.

El *ethos* (...) [es] la instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso, escrito u oral, no se puede aprehender únicamente como estatuto o en tanto que rol sino como “voz”, es más como cuerpo “enunciante” especificado históricamente e inscrito en una situación que su misma enunciación presupone y a la vez valida progresivamente (Maingueneau en Alvarado, 1996: 79).

Al crear una voz, el poeta va a cumplir con la comunicación de su universo; lo que he definido como *estesis*, a un lector que debe a su vez actualizarlo y reconocerlo como acontecimiento para que se dé la comprensión, llevando en sí también cargas de sentido que darán otros a la interpretación. Como el primero debe hacer creíble su lenguaje, entonces imagina una conciencia o sujeto, que

debe hacer coherente su *ethos* y así interpretar, con la acepción dada por Ricœur como ya lo he explicado. Por eso, he hecho esta inserción de este término, para hacer un diálogo entre las diferentes ciencias del lenguaje.

Esta creación de la voz también requiere de su relación tiempo-espacio, es decir una corporización, que la hará reconocible y única, ya que aunque se desea deslindarse de la historicidad, hay rasgos que refractan ese referente a lo humano, pues parafraseando a Paz, el hombre es lenguaje y este siempre está presente aún en las ciencias más simbólicas, pues requiere de palabras para comunicarse (1979: 30), como verá que sucede con la poesía del tercer momento de la angustia de Aurora Estrada y Ayala, así como de poetas modernistas como Rubén Darío, cuya creación no solo representa sino reacciona. Por eso, afirmo que la voz es una sinécdoque del cuerpo; en ese sentido entra en la simbología elegida como otra de sus metáforas. Así como la poesía y el poema se coadyuvan en armonía como en los intentos por hacer un diálogo del cuerpo con el no cuerpo.

Como he indicado, he tomado el símbolo como conjetura y así iniciar la comprensión primaria y a partir de una explicación, lograr la interpretación o comprensión metodológica que valida la presente lectura. Hagamos una relación entre la metáfora y el símbolo, recurriendo nuevamente a P. Ricœur, que después de Todorov es uno de los más preocupados por demostrar su mediación.

Para él, el símbolo es problemático de explicar porque a más de tener un doble estadio, el verbal y el no verbal, es disputado por tres campos: el psicológico, el religioso y el poético. Para este último, se debe entender:

los símbolos, como imágenes privilegiadas de un poema, o como aquellas imágenes que predominan en la obra de un autor o una escuela literaria, o las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma, o aun las grandes imágenes arquetípicas que la humanidad en general exalta, ignorando las diferencias culturales (2006: 66).

Por eso lo he citado, por su doble dimensión y ese sentido excedente. Asimismo, este autor busca para su interpretación recurrir a la teoría de tensión de la metáfora. ¿Cómo los relaciona? Pues, a través de la comprensión de los dos planos: el lingüístico, donde está constituido por oraciones susceptibles de ser

leídas semánticamente y donde se puede reafirmar su carácter conceptual y lógico; es decir “[así] es posible construir una semántica de los símbolos, esto es, una teoría que explicaría su estructura en términos de sentido o significación” (67), pues al localizar el “núcleo semántico característico de cada símbolo, (...) basándose en la estructura del sentido que se despliega en expresiones metafóricas” (66), es posible “aislar el estrato no lingüístico de los símbolos, el principio de su diseminación, por medio de un método de contraste” (66).

A partir de este primer ejercicio, se descubre que, “un símbolo siempre refiere su elemento lingüístico a alguna otra cosa”. Esto es lo que lo caracteriza como de doble sentido, pues a partir de una comprensión primaria, viene una secundaria, que él denomina “dimensión no lingüística” y que va a diferenciarse por el campo leído, pero no pueden ser semantizadas ni tiene correspondencia con las metáforas, ya que esto está ligado más al mundo, a la experiencia. En la poesía, es la visión del mundo que “el poeta lleva al nuevo ser del lenguaje” (73). Así, el recurrir a “la teoría de la metáfora” ayudará a dilucidar esa “complejidad externa de los símbolos”, ya que en ambos recursos pasan del habla al pensamiento (73).

Son así mismo interesantes los acercamientos hechos entre el uno y el otro hasta relacionarlo con el arquetipo, pues este último es un conjunto de metáforas sobre la experiencia, que perduran en el tiempo y son utilizadas en diferentes discursos de la humanidad, en los cuales la preocupación por asuntos de la existencia, del origen, de la naturaleza, del cosmos, el ser humano, etc., hacen que “el orden metafórico [sea] sometido por esta experiencia simbólica” (73). En sí, el acercamiento al símbolo es lo que hace único a la enunciación y es otra forma de corporizarlo.

Ahora como en sí, mi preocupación ha tomado la representación del cuerpo y su simbolización, es menester hacer un panorama, ya que como este texto se trata de una tesis, entonces se requiere de una contextualización del mismo: sus usos en la literatura de América Latina, para ello, he recurrido principalmente a la magistral investigación bibliográfica de Carlos Jáuregui, que con Paz se han dedicado a este tema y han producido textos de envergadura a nivel latinoamericano y con los que he tratado de dialogar en este trabajo.

Breve configuración del cuerpo en América Latina y en el Ecuador

Desde la llegada de los conquistadores hubo un deseo por construir una imagen de los unos y de los otros, para ello se recurrió a la representación del cuerpo. Se creó una literatura, la de los cronistas de Indias, que tuvieron dos fuentes para ese imaginario. El relativo al cristianismo, en el cual se enfrentaba el cuerpo y el alma, como una dicotomía en lucha, donde el cuerpo tenía una valoración negativa y la otra, positiva; y por lo tanto, el primero debía ser sometido. El otro, la creencia en mitos y aprendizajes previos, procedentes de la cultura greco-latina; así, los monstruos y lo salvaje fue el sello con el que se consolidó una simbología del nativo materializada a través de las voces de la enunciación –los testigos oculares, tanto seglares como sacerdotes–, que escribieron y así construyeron la categoría del caníbal o salvaje para hablar de los otros (Jáuregui, 2006, primer capítulo). A esta construcción foránea del cuerpo, llamaré **cuerpo arbitrario**, porque obedece a una perspectiva de los otros que no coincide con lo real ni deja escuchar la voz de los nombrados.

Esta diferenciación del tratamiento de los autóctonos, como dice Paz (1978: 90), tenía que ver con la relación *cuerpo y no cuerpo*, defendida por cada uno de los colonizadores, pues mientras los unos reaccionaron subyugando (en los herederos del cristianismo) a los pueblos del sur, donde impusieron el español y el portugués; los otros, lo hicieron exterminando (en los herederos del protestantismo) a los pobladores o encasillándolos en reservas, donde se generalizó el inglés y luego, en pocos sectores, el francés. Así, América, fue

feminizada y desvalorizada. Se construyó una dicotomía entre el viejo y el nuevo mundo, que incidió en la acción, en los discursos y en las producciones literarias de la colonia. Durante esos siglos, se crearon dispositivos que refractaban esta “verdad” y permitían ciertas licencias para hablar del cuerpo y sacrificarlo. Según Jáuregui, la idea de identificar nuestro continente como la devoradora fue el modo cómo los héroes de la civilización impusieron su política y justificaron su presencia “purificadora” (2006: 47-113).

Esta nominación impuesta fue una consolidación semántica que tomó como base la voz de los conquistadores para referirse a los otros y hacer de su cuerpo un objeto: una mercancía en términos marxistas. Al quitársele voz y poder fue fácil su sometimiento y su deshumanización (animalizarlo o infantilizarlo). Aunque, en esta representación no se dio cabida a la visión del propio, pues se eliminó su memoria, rasgos de ese “impulso de vida”, quedaron en la tradición oral de los sobrevivientes y en algunos defensores de los indígenas, que seguían la idea del “buen salvaje” y presentaron la civilización como el peor mal que podía heredarse a esos pueblos (Capítulo segundo). Asimismo, según el mismo autor, es en la época barroca, cuando la producción de América, anuncia su propia definición y comienza a dejar de “alimentarse” de lo europeo y referenciarlo como lo canónico, para asimilarlo y transformarlo (Capítulo tercero).

No es sino hasta el modernismo, cuando se concreta ese cuerpo propio, donde se resignifica la definición impuesta para discutirla; entonces, busca adquirir su voz y dejar de replicar lo foráneo para autocrearse. Es así como surgen, en América, un movimiento propio, trabajado desde los románticos y proyectado en sus escritos, en el cual se discute todo hasta encontrar la corporeidad americana; lo que he denominado el **cuerpo liberto**.

Los románticos habían intentado crear, con mucho esfuerzo y devoción, una literatura que correspondiese realmente a las nuevas naciones independientes. Muchos lo lograron, y gracias a su esfuerzo la lengua y la literatura del Nuevo Mundo comenzaron a moverse hacia un área de expresión original. Pero el esfuerzo de los románticos fue en gran parte anulado por la incomunicación entre los distintos países y áreas que componen la América hispánica (Rodríguez Monegal, 1977).

Entonces, analizar este periodo es reflexionar sobre sus propuestas: anhelo de cambio, dejar las viejas estructuras, pensar sobre los problemas filosóficos y sobre la existencia humana, la labor de la creación poética como instrumento de protesta y denuncia de las injusticias sociales. Es cierto que estos temas han sido una preocupación en todos los momentos históricos. Con referencia a los temas no se han incrementado mucho desde los griegos. Mas en el arte, lo que interesa es cómo se los presenta y cómo se logra impresionar al espectador, lector, intérprete.

Según Jáuregui y Rodríguez Monegal, el cosmopolitismo de esa época y la mercantilización de las ciudades resurgentes, hizo que figuras como José Martí y Rubén Darío, colaboraran en esa consolidación de la voz propia, donde se imbricaba lo antiguo –clásico– con lo moderno e innovador. Estas mezclas, también las he encontrado en la voz creada por Aurora Estrada, que recurre al oxímoron (semánticamente) en versos libres (formalmente); asimismo, recurre a alusiones bajo un aparente misticismo –lo cristiano refutado–. Ya que en esta búsqueda de la voz propia americana, también labor especial tuvieron las mujeres, quienes pasaron de ser objetos de inspiración a sujetos, que hablaban de sus propios cuerpos y subjetividades. Pues:

Los poetas buscan liberarse de las represiones racionalistas, provocan el desarreglo de los sentidos para expresarlo a través de la alquimia del verbo. La sexualidad aflora al desnudo y se la dice sin eufemismos, la neurosis emerge y descontrola, convulsiona el mensaje y deshilvana el discurso. La autoexégesis se vuelve “terremoto mental” (Yurkievich, 1997: 26)

En sí, el cuerpo adquirió características propias –cuerpo liberto–, cuando los poetas incluyeron rasgos de la naturaleza, pertenecientes al continente y además se reconocieron como parte de este al usar vocablos propios y giros lingüísticos de esa nueva pragmática de la lengua española; ya que, en el continente, ese acercamiento a la tierra, a lo paisajístico, a lo nacional, se relaciona con la corporeidad, de manera evidente o trasladada, donde la sinécdoque ha sido la marca de su elección. Ejemplos de esa lucha entre lo occidental impuesto y las nuevas formas de corporeidad con huellas americanas, se da también en las voces ecuatorianas, pues como dice Balseca, citando a Paz:

Los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos. El progreso técnico había suprimido parcialmente la distancia geográfica entre América y

Europa. Esta cercanía hizo más viva y sensible nuestra lejanía histórica. Ir a París o a Londres no era visitar otro continente sino saltar a otro siglo. Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos, un anacronismo— en busca de una actualidad universal. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres (Paz en Balseca, 2009: 81).

Por eso, en sus creaciones se mezclan vocablos foráneos y anglicismos, pues también lo de ese país del norte va a emplearse, gracias a las traducciones que hacían carne en ese cosmopolitismo y “protovanguardismo” —como dice el mismo autor—.

En sí, en el Ecuador, la preocupación por la corporeidad se fue afirmando a pesar de la constante multiplicidad que lo ha caracterizado. En lírica, se ha imbricado con la definición de las ciudades y con las alusiones constantes a la riqueza, tanto de fauna como de flora, un claro ejemplo, lo tenemos en la voz de Bautista Aguirre, cuando habla de las ciudades de Quito y Guayaquil o en los posmodernistas y contemporáneos. Es posible, además, analizar esta representación en la producción como lo ha hecho Rodríguez Santamaría, quien encuentra tres formas reconocibles en la lírica del siglo XX: una heredada de la tradición greco-latina y a la cual he llamado cuerpo arbitrario y que Jáuregui llama la construcción del caníbal y de la América antropófaga o devoradora. Otra en la cual se usa el simbolismo para definir el cuerpo y es propio de las vanguardias —en esta determinación coincidimos—; a esta la he denominado como el reconocimiento del cuerpo liberto, porque es cuando se crea su propia acepción, pero con una carga de la anterior, ya sea como contradicción o como discusión. La última, a la que llama cuerpo fractal y que yo la veo como una variante del cuerpo simbólico, pero más cerca del plano no lingüístico del signo, es decir, más próximo a lo experiencial, donde se releva la fragmentariedad del ser humano, acorde con el impacto del sistema: a lo que Paz (1978) llama el imperio del no cuerpo, alimentado del cuerpo humano para aniquilarlo y “chuparle la sangre”.

Como mi preocupación se ha centrado en la representación del cuerpo y su simbolización dentro de la lírica de esta autora ecuatoriana, es indispensable concretar mi propuesta de interpretación, bajo una perspectiva hermenéutica.

TERCER CAPÍTULO

CONSTRUCCIÓN DEL SÍMBOLO “CUERPO”

«la eternidad está enamorada de las obras del tiempo»

Blake

“El fuego, que destruye al cuerpo,
también lo anima y

lo convierte en cenizas deseantes”
(Paz, 1993: 66).

En este capítulo, presentaré mi propuesta plasmada en la interpretación del símbolo escogido. La representación del cuerpo parte de una relación cuerpo con alma, que será un diálogo relevante en esta voz poética, porque de esta conjugación se crea el universo significante que discute problemas como el origen, el ser humano en relación con la naturaleza. Luego de esta especificación, se localizan los recursos que construyen el cuerpo propio, el cuerpo del objeto erótico, el cuerpo del Amado, el cuerpo maternal, el cuerpo infantil. Por último, las imágenes del cuerpo fragmentado del hombre social y el hombre histórico como un erotismo de un cuerpo social que se rebela contra los sistemas aniquiladores: los no cuerpos.

Al leer el texto de Aurora Estrada y Ayala, las principales percepciones de los críticos se han inclinado por lo panteísta, debido a que toma para hablar la naturaleza física y su propia naturaleza –su cuerpo–; sin embargo, no se ha intentado dilucidar el uso de lo simbólico y su relación con los motivos; es decir, no hay una concreción interpretativa del discurso lírico creado por este sujeto de la enunciación. Recuerde lo expuesto en el primer capítulo, donde analicé la crítica existente sobre la autora. En la presente interpretación de la voz poética relacionaré esas aseveraciones con la lectura propuesta y especificaré con qué partes estoy en desacuerdo.

En tal virtud, lo que me interesa primeramente para este trabajo –uno de tantos que pueden suscitarse– es el poetizar como acto comunicativo y, en especial, la consolidación de un símbolo en la acción de crear; ya que por ese actuar, *poiesis*, entraría entre el marco modernista y la vanguardia; por eso, no

deja de imbricar ciertos rasgos de otras opciones de poetizar, como el simbolismo, el surrealismo generalmente; consideremos que en el Ecuador así como en América Latina, la mezcla de estilos ha suscitado una riqueza inconmensurable y única; así la cronología ha encontrado dificultad para encasillar a los poetas y artistas; por ello, no podemos categorizar de forma drástica a los creadores, pues sus elecciones imbrican muchas escuelas, perspectivas, filosofías, donde se encuentran rasgos de América india y de las culturas de occidente traídas de ultramar.

El cuerpo y la angustia

La voz creada por Aurora Estrada y Ayala comienza la búsqueda de la concepción poética y, para ello, tiene que exiliarse al universo de la palabra donde las connotaciones propias rompan con la significación netamente primaria del lenguaje para que le den una carga simbólica y tensionante. El motivo del viaje nace con los modernistas, gracias a la inserción en la vida local del tren, como lo ha certificado Yurkievich y Balseca. Entonces, el primer actuar que se siente es el exilio.

Ese alejarse de... es un mundo virtual al cual accede todo aquel que decide trabajar con la palabra –engendrar o concebir con la palabra– y más todavía con lo lírico, porque es en ese mundo semiótico donde se entabla el acto *interlocutivo* o *alocutivo*, que es el acontecimiento del lenguaje dicho por Ricœur. Aquel mundo donde lector y autor establecen una comunicación de sentidos –el contenido proposicional–, actualizado desde la soledad del autor a la soledad del lector: un diálogo (2006: 29). Para conseguir este irse de... pero sin el olvido y la añoranza de, existe un detonante, un *pathos* que en esta voz es intenso y constante: la angustia¹⁰, relevante para la construcción del símbolo cuerpo.

Así, en un primer momento, esta estará centrada en el deseo de amor y de vida, por ello, el cuerpo erótico será el sujeto del enunciado; este coincide con su primer poemario; en un segundo, lo hará por el temor de la pérdida de lo obtenido,

¹⁰ **Angustia:** aflicción, congoja, ansiedad, dolor o sufrimiento. (...). Sofoco, sensación de opresión en la región torácica o abdominal (RAE).

el Amor, y los seres queridos como la madre, pues la duda y el devenir, crean fantasmas, atormentadores; aquí incluso se dará el temor por la muerte, pero como contrapunto de vida, lo que se revelará como el cuerpo maternal, el infantil, concentrado en *Bajo la mirada de Dios y Tinieblas*, *Cometas al viento*, *Fatum*, *Hora Cero*, así como algunos textos inéditos que deben incluirse en este. Un tercero, a partir de la derrota de los ideales humanos –los no cuerpos– y su fragmentación que han convertido al hombre en un antropófago, así, el cuerpo social y heroico hacen su entrada como sujetos pero sin quitar relevancia al *ego*: constante con su *pathos*, aquí se incluirían: *Nuestro canto*, *El grito*, *Justicia a una labor*, los diferentes himnos y cantos o retratos a personajes. Esta clasificación es casi cronológica, pero se puede sentir la presencia de los tres desde los inicios.

La partida –que a pesar de ser importante no es el centro de esta interpretación– es el camino –en ella espiral– para encontrar o vislumbrar la Poesía: este motivo es característico de los modernistas y ha sido estudiado como un *leitmotiv*. Esta labor, *poiesis*, esta técnica –como decía Aristóteles–, es dramatizada por el sujeto de la enunciación, así se desdobra y vive un encuentro erótico con un espectro, al cual llama mi “poeta pálido” y quien se encarna en ella y le da sus dones (he ahí, el poema “Yo tengo un poeta pálido”, 1925a: 12); también recuerda a Quevedo y su relación con la amada muerta, huellas de Dante o Petrarca quienes la hicieron intermediaria de la salvación tanto escolástica como cristiana y heredada a los surrealistas como tradición (Paz, 1993: 99-100).

En este caso, es la Poesía semi-antropomorfizada –Rubén Darío también lo hizo en “Invernal”–, la cual está en un no espacio y no tiempo, pero que al unírsele cambia de estado. Con este recurso nos recuerda el barroco americano, donde la relación del alma y Dios, tomaba ese mismo sesgo, tan polémico que condenó los escritos de Sor Juana Inés de la Cruz a la censura religiosa. Para lograr este acto de seducción o acto feliz –en palabras de J. Austin (1962)–, debe cumplir con esa partida impuesta en dos dimensiones: se aleja por su propia voluntad o el indirecto llamado a poetizar y siente el primer estadio de la angustia: la soledad; otros la alejan –sus iguales, los otros seres humanos que la ven diferente, “rara” y, por ello, la apartan con sus actos– y siente el segundo estadio

de la angustia: el dolor, que se hará carne en el cuerpo social, cuando reconozca la fragmentación del mismo.

La primera es motivada por, *dianoia*, ese diálogo del alma en pos de una perdurabilidad, la creación poética, transformada en angustia por la búsqueda de la Poesía, plasmada en cada poema, como ya se lo había dicho.

mi gran sed de saber no logrará apagarse,
pues las rutas azules que llevan al Arcano
son las áuricas claves para mi interrogar.

(Estrada, "Actitud", 1925a: 23. V. 6-8)

Para cumplirla crea su escenografía donde la noche le trae a seres de ultratumba, los cuales la acompañan y entabla esa relación atemporal y espacial: preludio del siempre. Esa oscuridad y la hora son necesarias, al igual que la lluvia, cuya musicalidad es el fondo; aunque habla de este espacio, no cae en lo lóbrego como había dicho Alemán, porque este uso está en función su metaforización, que le da otra *implicatura*.

?...

No hubiera en la **penumbra** de un templo abandonado
el inquietante ambiente que satura mi estancia,
no vendría del misterio este **rumor** alado
de **invisibles rosas** esta sutil **fragancia**.

Siento no estar yo sola... **Levísimos** crujidos
en la **noche** que auspicia las alucinaciones
pueblan el gran silencio de **enigmáticos** ruidos
i hay ojos que me asechan en todos los rincones.

Las esquilas sonoras dan doce campanadas
i son sus voces lentas **macábricas** llamadas
que se congregue la espectral procesión.

Como si lo arrojaran a mis pies ha caído
el **pálido** retrato de un **difunto** querido
misteriosos pasos **hielan** mi **corazón**.

(Estrada, "?", *Como el incienso*, 1925a: 31. V. 1-8)

Asimismo, esas visitas y esa soledad la sumen en el insomnio, a cuyo estado le dedica uno de sus sonetos.

Cuantas cosas sin nombre flotan en la **tiniebla**
i que **leves rumores** llenos de **vaguedad**.
Mis **sentidos** se hunden en una espesa **niebla**
i sin embargo **siento** con mayor **claridad**.

(...)

Estoy **lejos del mundo** en un **círculo extraño**
entre rostros amigos aunque nunca los vi.

(Estrada, “Insomnio”, 1925: 13. V. 1-4, 13-14)

La segunda por los de su misma especie, los cuales la marginan e incentivan un acto de rebeldía –imbricado con lo erótico de instinto destructor–, que se convierte en un acto de poder, o sea, un acto político de la voz poética. En su caso, como posmodernista, como mujer, como latinoamericana.

Este doble desgarró –circunstancia-tensión y motivo en otras voces poéticas– va a unirle con nosotros como lector-creadores en un tiempo y espacio desconocidos, pero donde podemos establecer comunicación, como ya dijimos anteriormente. Un ejemplo de la primera dimensión de exilio son los siguientes versos:

Con mis **raras** teorías i mi gran idealismo
me siento más **aislada** de todos cada día,
pero en la **amarga senda**, lo mejor de mí mismo,
les va dejando mi alma en **rosas** de poesía

(Estrada, “Con mis raras teorías”, 1925a: 24. V. 1-4).

La percepción de la segunda dimensión del exilio, la expresa claramente en “el poema del árbol”. Al igual que ella, este motivo lírico ha sido detonante y tensionante en Cernuda como lo hemos interpretado en otro texto (A’Lmea, 2007: 185-198); su voz además nos revela una cierta actitud sentida por sus iguales con respecto a aquellos que eligen ser poetas, por eso se hace del calificativo “rara” (ver posteriormente).

La realidad más honda de este mundo:
El **odio**, el triste **odio** de los hombres,

(Luis Cernuda, “Noche de Luna”, *Las Nubes-Desolación de la Quimera*, 2002. V. 61-62: 65)

(...)
Triste sino **nacer**
Con algún don ilustre
Aquí, donde los hombres
En su **miseria** solo saben
El **insulto**, la **mofa**, el recelo **profundo**
Ante **aquel que ilumina las palabras opacas**
Por el oculto fuego originario.

(Cernuda, V. 16-22)

El mismo motivo vamos a encontrar en una voz coterránea e incluso del mismo siglo que Aurora, César Dávila.

Cuando un día vayáis a buscarme,
quedaos a la puerta.
Gritad con vuestras voces un nombre de los vuestros.
Yo os responderé abriendo el suelo
con una débil costilla o un recuerdo.
Yo, que estoy allí, o acaso duermo,
o que aún no he llegado, o no despierto,
o que he rebasado el **día del destierro.**

Aquel que se ha perdido y está entre tantos
y en contra de todos
sin ser **reconocido**,
proviene de un Lugar destruido en Él mismo,
a causa de tanto retornar
sin haber escapado a la Corriente.

(César Dávila Andrade, “En un lugar no identificado”, 1984: 306)

Entonces, el exiliarse le obliga a reflexionar sobre el ser humano, su condición como cuerpo, como conciencia en un tiempo y con los otros, entendidos como alteridad, que comparten y se contraponen; es un camino a la ontología (ideas absolutas). Es el primer indicativo de esa fragmentación que se hará más intensa en el tercer momento, pues la relación con los otros es diferente que la consigo –con su cuerpo y con su alma–. Asimismo, este exilio le hará reconocerse como poseedora de un sentimiento fuerte y constante: este determinará su focalización y su constitución como *ethos* y voz de la enunciación: la angustia, como se lo ha dicho anteriormente. Es un cuerpo que siente, que reflexiona. Este se va a presentar con sus derivados: el sufrimiento, el dolor, la tristeza.

En esta voz poética, el *pathos* no se escinde del *logos*, conocimiento de sí, del mundo y de los otros. Este no es el de la *epistème*, porque no se trata de un acercamiento científico sino uno más metafísico. Este predominio de la filosofía en la poesía, ha llevado a una preocupación por lo autotélico: muchos años después darían voces como Porchia y Juarroz, quienes emplearon una forma de poetizar para tratar estos temas (A'Lmea, texto inédito)

No nos han enseñado
el único ejercicio que podría salvarnos:
aprender a sostenernos de una sombra.
Hace un momento era joven.
Hace un momento soy viejo.
Hace un momento estaba vivo.
Hace un momento estoy muerto.

Desde algún rincón alguien espía la sinrazón del tiempo.
Desde algún rincón alguien espera que pase todo esto.

(Juarroz, *Poesía vertical*, 1992, 13ª, 32,47: 176-177)

Todos mis pensamientos son uno solo, porque nunca he dejado de pensar.

(Porchia, *Voces*¹¹)

Por eso, se reconoce como un yo, *ego*, que siente y piensa, como lo hemos aseverado. Es un cuerpo con una conciencia, pero no escindidos como en su época y su historia se los presentaba. Esta disyuntiva se dilucida en su mundo signifiante y habla de una complementariedad conectada con la naturaleza, pero diferente de Dios, como lo explicaremos en acápites subsiguientes; esta separación, la aleja un tanto de algunos presupuestos del panteísmo¹².

Este *pathos* es constante por su fuerza y se refracta en el cuerpo mortal y en el inmortal de tal manera que los asemeja y unifica. Entonces, desde los primeros versos, incluso desde la dedicatoria somos testigos de este detonante, una “actitud”, inspiradora de su camino de creación. Pero, no debemos concebirlo como inmutable, aunque se mueva en un siempre, pues dentro de esta poética, esta

¹¹ Antonio Porchia (1952) *Voces*. Texto en audio. Consultado en línea, marzo 2013. Disponible en: http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=2583&p=Antonio%20Porchia&t

¹² **Panteísmo**: Ideología o concepción del mundo, donde Dios, la naturaleza y el hombre se identifican como uno solo. Cada criatura es un aspecto o manifestación de Dios. No hay realidad trascendente.

última es sinónimo de cambio continuo. Por ello, la angustia conectada con cuerpo será importante para construirlo como símbolo. Si reflexionamos sobre esta última aseveración, hay que recordar que en su manifiesto, el parnasianismo, se contrapuso al sentimentalismo del romanticismo. ¿Entonces será justificable, llamar a esta voz poética totalmente con ese calificativo? Si como se comprueba la angustia se imbrica para dar este acto estético, que es la búsqueda de la creación, incluso más cerca del surrealismo, por su actitud de preferencia de rasgos eróticos y de rebeldía –aunque luego se paralogizan–.

Para continuar, hay que relevar que existe una intención por definir una semántica propia sobre algunos términos, que utilizará en su universo significativo. Es una manera de atacar la referencialidad del lenguaje y hacer de la poesía simbolista. Por lo tanto, es necesario tener claro el sentido dado a algunos temas, ya que en esta voz enunciativa se usa esta primera significación (denotativa) para crear la propia; es el excedente de sentido que analiza Ricœur (1977) con respecto a la metáfora y al símbolo. Para ello, en el siguiente acápite será indispensable definir qué debemos entender por “alma”, ya que como dijimos anteriormente, se consolidará con la de cuerpo para construir una unidad: punto de tensión.

Imbricación alma-cuerpo

Al determinar lo que se concibe como *alma* en esta voz poética, es necesario escuchar unos versos donde se la define; no puede ser arbitrario que lo haga desde el primer poema de su texto inaugural. Además, será una constante replicada como un *leitmotiv* en toda su producción. Por ello, lo he considerado como un punto de tensión indispensable para comprender la representación simbólica del cuerpo, ya que hace una elección tanto filosófica como poética de su relación.

Mi alma ha vivido mucho.

(Estrada, “Avatar”, 1925a:7. V. 1)

A los que de poetas la celeste locura
Llevamos en el alma,...

(Estrada, “Luna hermana”, 1925a:11. V. 9-10)

Yo sé que este árbol bello y pensativo
Tiene **un alma** que sueña un imposible.

(Estrada, “Poema del árbol”, 1925a: 16. V. 9-10)

En fiebre de ascensión **mi alma** se exhala
Cual la voluta azul del incensario,...

(Estrada, “El divino cáliz”, 1925a: 26. V. 29-30)

Yo pálida llevando mi primavera muerta
Como si fuera el **alma** de la casa desierta.

(Estrada, “El poema de la casa en ruinas”, 1925a: 30.V. 27-28)

Como el incienso (1925a) es el primer poemario de la autora, donde se plasman las connotaciones particulares; está compuesto por dos partes que más parece otro poemario incluido –y así lo consideraré en este trabajo–, *Bajo la mirada de Dios* (1925b). Así actuaré porque es evidente un cambio en el *ethos*; lo que apoya este criterio. Allí, alma con cuerpo ha transmutado y otro *pathos* domina: el amor, que acalla la emoción constante por un momento, pero vuelve con más fuerza cuando dolor, temor por el devenir, la muerte y algo de *nostos* se presentan en el pensar: así se introduce el segundo momento. Incluso en la dedicatoria notamos un cambio, pues la interlocutora ya no es la madre, sino el Amado; este incluso es la encarnación del objeto erótico del primer poemario y el centro de la mayoría de poemas. Sin embargo, los cuestionamientos son de gran peso metafísico, cosa que no menguará en las siguientes producciones, sino que se afianzará.

El alma está en un NO SER, el “Arcano”, –con certeza se desconoce y además no importa–, donde no conoce ni siente ni recuerda, pero tiene una voluntad de..., al que llama *Fiat*. Decide cambiar y comenzar así su peregrinar (el vagar no es un castigo hasta conseguir el nirvana como en el hinduismo); aquí también se da una acción de partir, de exiliarse como se veía. Para ello, debe encarnarse, ya que solo se ES cuando se conecta con lo palpable. Es decir existe. Lo sensible va a ser la forma óptima de conocimiento y trascendencia, por ello, el valor dado a lo material y corporal pero en complemento, aunque no con la idea de un alma universal o una presencia poderosa de dios. Por lo tanto, asevero que no

puede ser catalogada como rotundamente panteísta. “El alma es cuerpo: la sensación se vuelve afecto, sentimiento, pasión” (Paz, 1993: 171), se hace carne.

El cuerpo se despliega también, de forma marcada, a través de su vínculo directo con la naturaleza, ejerciendo una relación muy cercana a sus elementos, (...). Asimismo, no se perciben escisiones entre el cuerpo y la naturaleza, por el contrario, se sustentan entre sí manifestándose desjerarquizadas, configurando una mirada cósmica donde el cuerpo es lugar donde los elementos naturales participan en las batallas existenciales que libra el individuo (Alba, 2009: 74).

La naturaleza se convierte en el campo, donde el alma experimentará el conocimiento sensible y se complementará. Tampoco podemos catalogarla de mística como ha aseverado Ramírez (1976: 72), pues esto requeriría de una dependencia de lo religioso y alejamiento de lo físico, que se opondría a la idea de complementariedad, ya que

nada es más importante para la espiritualidad y la mística teocéntrica que la separación progresiva del mundo, el camino del alma hacia Dios hasta el momento del cambio cualitativo que transforma la experiencia de espiritualidad en experiencia mística, hasta el momento del raptó y de la eliminación de toda consciencia conceptual por el éxtasis y la presencia divina (Goldmann, 1985: 84).

En ella, el alma debe volverse sensible para conocer. Esta conjunción tiene como detonante la angustia; creeríamos que esa euforia se relacionaría más con la felicidad, con el placer, esto se debe a que este último es pasivo y efímero. Pero no es así. Esta intensidad del *pathos*, lo hace a través de esa, pero no sume a la voz poética en una enunciación trágica como bien lo ha analizado Goldmann, en *el Ser y el absoluto* (1985: 81-100), sobre los escritos de Pascal y que ha sido muy común en su estadio de melancolía en los primeros modernistas como Silva, pero no en esta voz, en ese extremo. Por lo tanto, refuto el paralelismo planteado por Hugo Mayo (vuelva a la pág. 16 de este texto). Más bien este sirve de detonante para acceder al conocer al cual el alma había estado negada y que descubre solo a través de su viaje. Así, el reconocimiento de lo sensible conducen a otros puntos de tensión: el viaje y el tiempo, es decir, la erranza y la eternidad. Sin embargo, en

esta conciencia, la idea de camino, sendero y erranza no se conecta nunca con un futuro, una utopía. Aunque se hable del destino, como herencia greco-latina, la idea de tiempo no es enteramente lineal. Se la discute indirectamente y se crea un nuevo sentido para “eternidad”, más próximo a lo espiral, donde el final no existe ni la repetición del mismo tiempo como en el eterno retorno, sino que hay ciclos alternativos en un siempre –recurso a este vocablo para guardar esa idea de no linealidad–, donde el futuro no es sino el presente expandido.

Es claro, que tratar de plasmar esta idea con un lenguaje dicotómico va a ser difícil, por eso, recurre a figuras que dan ese sentido de unidad, que la obligan a coger rasgos del barroco; además, como heredera del modernismo, va a tomar el recurso de mezclar lo nuevo y lo viejo, pues fue el camino de búsqueda de la propia voz: si leemos a Martí y Darío, hay esos usos; lo cual le obligó a un diálogo con algunos españoles de la Edad de Oro. Sin embargo, noto un esfuerzo reticente por denotar la idea del espiral y las paridades; por eso, he recurrido a simbolizaciones de las culturas amerindias, que manejan esos sentidos, por ello, a lo largo de este capítulo las utilizaré puesto que es parte de mi lectura: licencia factible pues en una interpretación pueden dialogar perspectivas disímiles, como lo ha dicho Paz, al llevar términos occidentales al análisis de la cultura china (1978).

Lo que impresiona además es la presencia de un ser mediador que se encuentra entre el mundo sensible y el que dejó el alma: la Sombra, la cual es personificada como un fiel dador de fe y se accede muchas veces a ella a través de los sueños.

Mi alma ha vivido mucho, voy a contarte hermano
lo que dice la **Sombra** de su viejo vagar:
su *Fiat*¹³ es algo oscuro que se esconde en lo Arcano
como su misterioso, primitivo Avatar¹⁴.

(Estrada, “Avatar”, 1925a: 7, v. 1-4)

¹³ **fiat**. (Del lat. *fiat*, hágase, sea hecho). m. Consentimiento o mandato para que algo tenga efecto. || 2. Gracia que hacía el Consejo de la Cámara para que alguien pudiera ser escribano (RAE).

¹⁴ **avatar**. (Del fr. *avatar*, y este del sánscr. *avatâra*, descenso o encarnación de un dios). m. Fase, cambio, vicisitud (RAE).

Este ser tiene el poder de estar entre el mundo sensible y el otro –nunca se especifica si es un cielo, un infierno o purgatorio, hay que entenderse como que es el mismo “Arcano” utilizado–. Este mismo poder se dará luego a los muertos (esqueletos –sinécdoque–), ya que la muerte es un complemento de la vida, casi una aliada.

DANSE BLANCHE

(Para R. Romero y Cordero)

Príncipes del misterio, trágicos esqueletos
que en la noche paseáis vuestros huesos escuetos
por las calles desiertas de la blanca ciudad,
a mi voz inspirada, vuestras tumbas dejad.

Incontables legiones de la Guadañadora,
bajo el dombo nocturno en la embrujada hora
de los aparecidos, os canto la canción
que, con extraño ritmo, surge del corazón.

Vosotros me habéis visto: cuando muere la tarde
i la primera estrella en los espacios arde,
de la vieja neurosis que consume mi vida
me dirijo a vosotros, por ella perseguida.

Somos, pues, conocidos; en la noche bendita
para la errante Bohemia, recibid mi visita.
Señores de la sombra, con fraternidad buena
de futuros hermanos, saludad mi melena.

Salid a recibirme, fúnebres caballeros,
desde los poetas pálidos a los monjes austeros,
las damiselas locas i el pedante burgués
que ha encontrado en la muerte su única exquisitez.

Sed corteses conmigo: que blanqueen a la luna
vuestros huesos macabros ejecutando alguna
espeluznante danza, ignorada, en mi honor,
que yo habré de premiaros con mi estrofa mejor.

(Estrada, “Danse Blanche”, 1925a, en Guerra Cáceres, 2002: 15)

Esta idea de correspondencia y complementariedad son principios que recuerdan a las “civilizaciones calientes”, propias de América –en especial la Andina–; analizaré posteriormente cuando trate la reconstrucción del símbolo de la madre. Asimismo, me recuerda a Quevedo y a Homero, cuando conversan con el alma de la amada o reciben noticias de los vivos: son los ayudantes de la “senda” de la Vida. Además veamos,: “Los causes eternos”, “?”, “La sombra” e “Insomnio”. Claro que en este caso es un “Él” y no una “Ella”; este cambio de

género implica un deseo por discutir tanto lo canónico como la narrativa social (historia). En el primer poema, “Avatar”, se recurre a la síntesis para contar las travesías de su alma antes de tener esa humana vida. La voz poética, entonces, opta por lo narrativo en lo lírico y desde un discurso indirecto, deja escuchar la otra voz, pero el posesivo deja impuesto el poder del yo dominante en toda su poesía. Asimismo, define que no hay una sola alma, sino múltiples y estas no son de exclusividad humana, sino que están en los seres en general: tanto inertes como vivos; estas alusiones sí la aproximan al panteísmo:

Solo sé que hace siglos cuando aun el hombre no era
 en una piedra inmóvil condenada gemía
 i que mucho más tarde sollozó prisionera
 en un túmulo celta que a los cielos se erguía.

Fue diamante, fue perla, de una imperial corona,
 en su copa dorada Cleopatra la bebió;
 fue luego el fino acero de una espada infanzona
 que el corazón de un noble certera dividió.

En la lira divina de Nerón incendiario
 armoniosa sonaba bajo su mano real,
 i fue en el brazo atleta de un joven reciario
 el escudo bronceo que lo salvó del Mal.

(...)
 Vivió como árbol bello, como pino sonoro,
 (...)

(Estrada, “Avatar”, 1925a: 7. V. 5-16, 29)

Para definir el origen de la Psiquis o alma, en *Bajo la mirada de dios* recurre al mito griego de Ananké¹⁵, con lo que se asevera que se autogenera y, por ello, no es necesario buscar más en el pasado sino relevar el presente; abandona el uso de “Arcano” para referirse a este misterio, como lo hizo en el texto titulado *Como el incienso*. Debemos tener claro, que el *nostos* no es una preocupación de esta voz poética; solo es un estadio recordado pero no añorado: no es un generador de angustia; pero sí hay una valoración de la memoria. Esta perspectiva la plasma en la utilización mayoritariamente del tiempo presente y del futuro, pero con la idea de presente próximo, un tiempo que se lo va haciendo y depende de la voz de la

¹⁵ **Ananké**. Representa la necesidad. Se une a Cronos. Es la diosa del origen. Surge de la nada por sí misma. Se refiere a la eternidad. Es adorada por la religión mística órfica (Chevalier, 2007: 95).

enunciación, pero no con la connotación de “algún día”: mundo venidero general para todos. Aunque a veces, la tradición greco-latina se actualiza y se habla del “destino” y se lo prevé. Esto demuestra esa intención de búsqueda y de imbricación de rasgos propios de los creadores de ese tiempo entre la modernidad y las vanguardias.

Además, considero que esta cosmovisión –darles alma a las cosas y a todos los seres– la aleja del cristianismo, pues la reencarnación y la existencia de alma en las cosas y seres no humanos, está fuera de su concepción. Por esta relación de naturaleza y alma, se la ha catalogado de panteísta, pero si se ahonda en esa filosofía, el papel de Dios es indispensable y ejerce un poder jerárquico, pues es su vitalidad la que anima a las cosas y seres, sin embargo, aquí, se plasma una idea de complementariedad, donde el alma debe corporizarse para compartir la vida, este diálogo busca deliberadamente eliminar la idea de cuerpo versus no cuerpo, donde el último tenga dominio sobre el primero. Por lo tanto, no puede ser totalmente panteísta, pues para esta forma de ver el mundo, dios es un alma única que está en todos. Asimismo, en esta ideología la trascendencia no existe y por tanto la reencarnación no es permitida; lo dable es argüir que tiene algunos rasgos. Tampoco podemos encasillarla como alborza defensora de la tradición judeo-cristiana, como ha afirmado Ramírez:

el ruego directo, callado o expreso, a Dios, que es como un cauce abierto, una llave sin espita que vuelve incorpóreos su sentimiento e intuición poéticos y que se hace presente hasta en su verso de carácter social, abarcando el verso y la prosa (1976: 73)

Esas referencias solo se las alude para una contextualización. Incluso muchas veces se los transfiere a otra ritualidad –sacralización de lo profano– como lo ejemplificaremos posteriormente con su poemario *Bajo la mirada de dios*.

Era en el hierro duro del que clavos forjaron
i en lo alto del Gólgota, en una infame Cruz,
las manos i los pies cruelmente desgarraron
del Nazareno Bohemio, del Rabino Jesús.

(Estrada, “Avatar”, Como el incienso, 1925:7, v. 17-20)

Aunque destellos de esa cosmovisión se trasluce cuando escuchamos “barro maldito”, que demuestra un rasgo de bipartición, donde el cuerpo es la cárcel del alma. Pero, lo que relevo de este sintagma nominativo es la conexión de tierra con agua y fuego, que es una semántica más simbólica y le acerca más a la naturaleza, a la vida, que es su interés.

Asimismo, rasgos de un idealismo platónico se filtran en estos versos: “A los que de poetar la celeste **locura** / llevamos en el alma,...” (“Luna hermana”, 1925a: 11. V. 9-10). Debo recalcar aquí que en esta voz poética alma y espíritu¹⁶ los consideraré como sinónimos, aunque en otros casos se asemeja a Sombra o a espectro –fantasma va a tomar otra connotación–. Como el más empleado es el que se parangona con el del alma, entonces seguiré este criterio.

En esta voz, no es recurrente la metáfora del alma como mariposa, pero sí prevalece el de llama, porque su conexión con el fuego, construyen entramados metafóricos, a los que Ricœur llama “metáforas raíz” y que en esta poética coadyuvan para enriquecer el símbolo cuerpo, que analizaremos posteriormente.

(...) Oh, dulce primavera
muerta! **Mariposa** de llamas que aun agitas
tus pobres alas rotas en angustiosa espera!

(Estrada, “La última cita”, 1925a: 75-76. V. 38-40)

I otra vez i otra vez,
crisálida de llanto
i jamás **mariposa**!

(Estrada, “Escuchando la noche”, *Fatum*, s.f., en Ramírez, 1976: 80-81. V. 25-27)

(...)

¹⁶ **Espíritu**. Descarnado, que puede alejarse del cuerpo para vagar por diferentes lugares en los sueños (Becker: 25).

Soy una **llama**, dije; una pequeña **llama**;
—con voz de **alma** o de ensueño silencioso
i los labios sellados —

Soy una **llama**, dije, i en la senda
caí como empujada por la Muerte...
I vi como un millón de **llamas** rojas
mil estrellas prenderse en las alturas.

(Estrada, “Soy una llama”, *Poemas varios*, en Ramírez, 1976b: 115. V. 114-115)

¿Pero para qué el alma desea encarnarse en “una humana vida”? Pues, porque al conjugarse con lo humano ese sentir puede ser palabra y poesía, donde se replicaría la labor cósmica de proporcionalidad, en la cual lo corpóreo e incorpóreo se abrazaría en una “chacana” (puente cósmico) espiral de correspondencias y reciprocidades. Así, el cuerpo posee al alma y esta al cuerpo, así comienza una relación de constante conjunción y reencarnación: un erotismo ritual y simbólico. Con la resemantización del tema de la eternidad como siempre, se recurre al mito griego, donde le da el nombre de Psiquis, a tropos como los oxímoros –tropo de conciliación en esta voz–, a significaciones opuestas combinadas en un mismo sintagma y a imágenes que construyen formas circulares –no estáticas, sino con idea de movimiento–, de contención o atesoramiento o encarcelamiento (vea posteriormente), a sensaciones que se unifican a través del uso constante de las sinestesias. Asimismo, como esta relación es solemne, nada mejor que usar el soneto y aquel de líneas versales largas hasta sobrepasar el alejandrino, pero con su respectiva rima mayormente consonante y abrazada sin caer en lo monótono, porque se recurre mucho al encabalgamiento.

Como frutos malditos del Árbol del Pecado
en el pecho pendiente mis dos senos están,
mis senos que **estremece** el latir alocado
del corazón ansioso en espera de Adán.

(Estrada, “Fleur du mal”, 1925a: 11. V. 1-4)

Elección de lo formal que muchas veces la acerca al estilo de Baudelaire y un primer Rubén Darío. Incluso, hay un caso de paratextualidad con el primero. Sin embargo, otros poemas comienzan una experimentación del verso libre, que será casi prosa en las producciones de *Nuestro canto*, así como ligeras y próximas a las

rondas infantiles en versos semejantes a los microgramas de Jorge Carrera Andrade, en *Cometas al viento*, como también lo ha anotado Ramírez (1976a: 111).

El alma al requerir de lo material, de la naturaleza para existir, sentir, soñar y percibir, lleva este recuerdo de su discurrir, erranza a la palabra humana, que es otra forma de corporeidad, imbricada en un espacio-tiempo que fluye: la memoria.

Yo bendigo la Carne, dulce lira
donde la voz de Dios dice su verso,
por ella —roja flor— Psiquis aspira
como un cálido aroma el Universo.

(Estrada, “El divino cáliz”, 1925a: 26. V. 21-24)

Aquí es indispensable hacer una diferenciación al sentido dado a dios. En la mayoría de alusiones se refiere al dios pagano, Eros, quien es inmortal y vive siempre. Cuando se refiere al dios cristiano, lo hace en otros términos, analizados posteriormente; así se aleja de la mística entendida bajo la herencia de esta religión. Por lo tanto, la idea de dios como fuerza motora única y abstracta no está. Pues tiende más a sublimar la vida corpórea y constante, la naturaleza, pero como un discurrir, donde hay dualidades dialógicas, no antagónicas; incluso, puede sentirse paridades cuando se refiere al hombre y a la mujer, donde cada uno tiene potencialmente su correspondencia con el otro y juntos son cuatro (*tagualéctica*, en las culturas andinas amerindias). He relacionado esta perspectiva con lo amerindio, aunque no haya sido la intención del autor. Como no analizo ese nivel locutivo, sino el ilocutivo y perlocutivo, entonces, el sentido más próximo para mi lectura es más cercano a esa simbolización.

Mira los horizontes oscuros alma mía
con la misma mirada con que miras al Día
i hallarás el secreto que se esconde en las cosas.

(Estrada, “A Psiquis, la carne...”, 1925b: 59. V. 9-11)

Así, la elección de eternidad como siempre, rememora la idea de cambio constante, de cause, por eso ha tomado el término: *avatar*, que incluso, alude a otro tipo de cosmovisión: la hindú, cuando habla del cosmos, la tierra, cuya

réplica es el cuerpo humano, en especial el de la mujer por su potencialidad de trascender y de regenerar en conjunción.

La Eternidad me cerca, el Tiempo no prosigue.
Sobrecoge mi espíritu un helado temor.

(Estrada, "Insomnio", 1925a: 13. V. 16-17)

Este peregrinar, no a un tiempo utópico no existente, sino a uno construido por el ser en conjunción, se llevará a cabo a través de los cuerpos contruidos; ya cuando reconozca el momento de regeneración o cambio de reencarnación, la voz poética lo advertirá y volverá a su "avatar"; cuestión retomada en sus últimos versos como continuación del espiral y donde la estrofa se aniquila porque deja libertad al discurrir, lo que le aproxima a los creadores de la vanguardia. En estos momentos ya no es un diálogo con Darío sino con Lugones.

En cuanto al tiempo y al espacio han provocado polémicas y mitos en las diferentes culturas humanas, con ellas podemos construir una historia propia. No es el caso el sintetizar aquí los mismos; sin embargo, sí, mostrar como estas percepciones se han imbricado en la concepción del mundo creado por la voz poética de Aurora Estrada y Ayala y su influencia en la creación de ciertos símbolos artísticos; más todavía, literarios.

En sí, para reconocer esa unidad, conjunción, elige la eternidad-siempre, pues el vagar esconde en su denotación el tiempo y el espacio, ya que, para realizarla hay que moverse, cambiar de estado. Ese transformarse, mutar, reencarnar, es propio de la erranza y la única que puede realizarlo es el alma –personal– corporizada. Entonces, lo *ad hoc* para esta conciencia es invalidar la noción de tiempo y espacio como entidades separadas, por ello, las conecta. Este cuestionamiento sobre la existencia corresponde a su comprensión de ser humano en la historia y más que eso refutándolo, pues el alma no espera morir para alcanzar la gloria divina como se tenía en la tradición nacional, sino que el alma elogia la vida en sus múltiples facetas; lo que le alejaría del pesimismo y de la obsesión por la muerte de los primeros modernistas ecuatorianos y la acercaría a los vanguardistas que comenzaban a escucharse. Por ello, no encuentro una similitud o relación con Silva, como aseveraba Alemán. Ella canta a la vida, a la

naturaleza, a la gran madre: la tierra, a la creación, al cuerpo, que es un microcosmos duplicador de lo universal: es su aporte metafísico y, por ello, la aproximo a una concepción más propia con su planteamiento –aunque pudo o no estar en su acervo, pero sí lo está en mi lectura–: la idea del “naira paccha” (mirada larga del pasado) de las culturas andinas.

Asimismo, con esta resemantización de eternidad, el tiempo-espacio es esférico con simas y cimas como la serpiente en movimiento; lo que da una larga mirada del pasado, donde el futuro no existe sino un presente, un instante, está adelante y se lo puede narrar: “Ya te he contado hermano / lo que dice la sombra de su viejo vagar”. En esta voz poética, también siento un diálogo entre lo impuesto y lo autóctono, ese nuevo pensar que es producto de la americanización, donde lo foráneo es asimilado pero no de forma invariable, sino que permite rasgos de los otros en un todo (mestizo); esos rasgos del otro sirven para leer los de lo occidental: a lo que he llamado una americanización de lo occidental, es el eclecticismo de la modernidad, del tiempo histórico, que en su voz aparece antes que en muchos de sus coterráneos. De igual modo, tomar la mitología y el platonismo, me recuerda a los barrocos, cuando escribían a la usanza de Petrarca para revitalizar a la naciente lengua romance; en América, al naciente **cuerpo liberto**. Entonces, lo siguiente es tratar al cuerpo y su relación con el erotismo y el amor.

El eros: camino de vitalidad y muerte

Luego que aclaré la imbricación de cuerpo y alma como un todo en eterno diálogo, *dianoia* –parecería arbitrario aludir a Platón al abogar por la unidad, mas es permisible en este caso por tratarse de la Literatura–, la voz poética de esta interpretación crea una experiencia de vida manifiesta en la relación del cuerpo con el cosmos, con la naturaleza, donde las sensaciones se mezclan y evocan sinestesias: de sonido con lo visual (“ave de argentino trino”), del gusto con sonido (“dulce lira”), lo visual con lo táctil (“pálida i ardiente”), para refractar esa dualidad en constante armonía y existencia. Asimismo, se preocupa por resaltar las formas análogas al cuerpo: el árbol, la casa –alegorías–, más concretamente

instrumentos circulares y cóncavos (“copas de carne”). Lo que recalca el cuerpo como un todo, por ello, las sinédoques y metonimias son usadas para aludir a los símbolos. Algunos de estos los empleará como sinédoques de lo heroico.

Aquí es dable detenernos en el uso del color, ya que se había dicho que en su creación no existe mucho empleo del mismo; esta voz lo hace de manera directa o alusiva, a través de tensiones de sentido en una oración, donde se relaciona más con lo predicativo y el lector debe validar el sema cromático. Asimismo, hay una preocupación por lo visual como ha sido el caso de Jorge Carrera Andrade y de la mayoría de latinoamericanos, que pertenecen más a las culturas terrestres; aquí hay un juego de sensaciones donde se mezclan olores, sonidos y sabores, texturas para enmarcar lo estético y su relación más globalizante con lo *telúrico*. En sí, es un trabajo sobre el lenguaje donde podemos reconocer sinnúmero de metáforas, que no son la simple sustitución de una palabra por otra, sino que es “un ejercicio de resolución de un enigma o de una disonancia semántica”, de semejanza, que reúne lo distante, como lo afirma Ricœur cuando se refiere a la metáfora viva (1977: 266-281): se acceden tanto a lo adjetival como a lo oracional. Contrario a lo afirmado por Pesántez Rodas (1969:63) al respecto de su estilo.

Así como la sinestesia une dos sensaciones que rompen con la lógica, esta voz poética emplea otros juegos de opuestos continuos; cuando se preocupa por la procedencia, también entrecruza los orígenes: procesado y natural; estas del campo semántico de elaboración humana, tienen un *telos* materno como lo trataremos en el cuerpo propio; de igual modo usa dos energías el frío y el calor, el fuego y el agua, el cielo y la tierra, con lo que vuelve a la idea del espiral permanente. Siempre enfoca la armonía de los opuestos –por eso el oxímoron es necesario, ya que el lenguaje pone sus reglas–, para remarcar la concepción de eternidad y movimiento, presente en muchas culturas como las orientales, india y china (ying-yang). Asimismo, con este recurso se sienten resonancias del barroco, donde la transgresión a los cánones fue la marca para innovar. Aunque parece antagónico relacionar las culturas orientales y el cristianismo, sin embargo, en el universo creado por esta voz poética se pueden dar estas disparidades y acercamientos, que en otras ciencias serían inconcebibles: eso es el arte poético.

Así crea una simbología sobre el cuerpo, que deja un tanto lo mimético –al no articular el nivel lógico– para inferirle un excedente de sentido; ya que es – como dice Ricœur (1996: 53)– una estructura de doble sentido, ya que hay un dinamismo entre significación primaria y secundaria, donde a su vez convergen campos semánticos y producen conceptos sin fin. En este caso, nosotros como intérprete-lectores debemos reconocer esos “conceptos híbridos, sin alejarlos del contexto, de la vida, de los hechos empíricos, (...), [ya que,] el poeta lleva un nuevo ser al lenguaje: su visión del mundo” (66). Por ello, en estos textos, hay una primacía del símbolo sobre la metáfora, ya que está es “una invención libre del discurso”, y lo que se requiere es una ligazón al cosmos: se crea su propio discurso, donde las correspondencias las revitalizan (66), donde las palabras se rencarnan: se les da esa doble corporeidad como dice Paz, pues

el poeta y el novelista construyen objetos simbólicos, organismos que emiten imágenes. Hacen lo que hace el salvaje: convierten al lenguaje en cuerpo. Las palabras ya no son cosas y, sin cesar de ser signos, se animan, cobran cuerpo (Paz, 1978: 18).

Entonces lea el siguiente poema, del cual se tomarán versos para ejemplificar este acápite; en este, se puede encontrar la mayoría de usos sémicos, reiterativos en su creación.

EL DIVINO CÁLIZ

Ópalo iridiscente del divino
joyel de las estrellas melodiosas
mi alma es un ave de argentino trino
bañándose en el alma de las rosas.

Mística i alba, de lunar albura,
está cautiva en su prisión severa,
como a la clara perla la ostra obscura
guarda en su tosco seno prisionera.

Mas en su cárcel pálida i ardiente,
celda de carne loca de deseo,
es una llama azul que lentamente
asciende al cielo en dulce devaneo.

I de tanto soñar i desear tanto
esta alma rara, poeta i sensitiva,

dueña del Universo ideal del Canto,
es una palpitante urna votiva.

Urna de arcilla frágil cuya entraña
lleva un **tesoro harmónico** escondido.
Ave canora, ritmo, flor extraña,
fuente que canta en su jardín de Olvido.

Yo bendigo la Carne, dulce lira
donde la voz de Dios dice su verso,
por ella —roja flor— **Psiquis** aspira
como un **cálido aroma** el Universo.

Mi carne... **cáliz** fino en que palpita
el **impulso ancestral** hondo i salvaje,
como una Primavera que dormita
soñando **floreecer** en el paisaje.

En **fiebre** de ascensión mi **alma** se exhala
cual la **voluta azul** del **incensario**,
mientras **mi cuerpo** con temblor de ala
languidece en su **ensueño solitario**.

Sé la divina esencia que en mí guardo,
mas sé también el **ánfora** sagrada;
roja adelfa la Carne i **dulce nardo**
el **alma** de lo eterno enamorada.

Yo soy el sacro vino en que han saciado
La **Sombra** i lo **Divino** su hondo anhelo,
así es mi **sierpe** de Pecado
i mi **alma** una ala **azul** tendida **al cielo**.

(Estrada, “El divino cáliz”, 1925a: 26-27)

Ese compartir, dialogar del cuerpo con el alma se lo hace a través del sentimiento de angustia y se escoge un camino –no lineal, sino espiral–: el erotismo, otorgador de vida en el lenguaje, es la labor sobre las palabras (*poiesis*). Un claro ejemplo: “A psiquis, la carne...” (Estrada: 59a). Reconocemos esa fuerza cuando tiene que definir su propio cuerpo; cuando lo hace sobre su imagen de deseo y cuando invoca a Dios (Vea la sexta estrofa del poema anterior). No el dios cristiano sino uno pagano, así deja traslucir su aprendizaje occidentalizado y apropiado para el caso: Eros; tampoco es Pan, se desea diferenciar entre los impulsos y los sentimientos. Es por ello que se escogerán signos que lo denoten. Esta simbología está ya en Quevedo y en San Juan de la Cruz como mística (*Cántico Espiritual*); aun más atrás en toda la tradición greco-romana. Debo aclarar que esta relación entre el cuerpo y el no cuerpo como corporeidad de este último, lo hace como una ceremonia, que parece acercarse a la religión, pero esto

no quiere decir que sea una mística como lo ha aseverado Ramírez (1976: 73), pues no tiene la intención de dar primacía al no cuerpo o a la vida ultraterrena, venidera como premio después de una vida virtuosa. Tan solo demuestra su relación con los presupuestos modernistas, pues deja traslucir las lecturas existentes y que debieron suscitar asombro, además de dialogar y refutarlas, donde se mezcla paganismo, cristianismo anacrónicamente. En sí, deja traslucir lo latinoamericano.

Advierto que la mayoría de poemas de *Como el incienso* y *Bajo la mirada de dios* refractan el erotismo, pero no con la misma intensidad. Se puede diferenciar que en el primero se da rienda suelta a esa fuerza de vida, mientras que en el siguiente se lo encarna en Amor. Si recordamos el mito de Eros y Psiquis, en esta voz poética se lo hace carne, porque en el primer poemario es la conquista de Eros a Psiquis, donde la atracción invade los sentidos y en el segundo es la de Psiquis a Eros hasta conseguir la inmortalidad y la unión por siempre, luego de errar y convencer a Venus, pues demuestra un sentimiento verdadero. Aunque ya como sujeto específico aparece en el último, a cuyo conjunto pertenece el poema antes mencionado (Estrada, 59a).

¿Por qué necesitamos diferenciar entre erotismo y Amor en esta voz poética creada? Porque en el primero se combina la naturaleza y lo social: el deseo y función del sexo, ya que “uno de los fines del erotismo es domar al sexo e insertarlo en la sociedad, pero en esa aparente contradicción, también se nota su correlación” (Paz, 1994: 23).

El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a una alma. El amor es elección; el erotismo, optación. Sin erotismo —sin forma visible que entra por los sentidos— no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona en sí (23).

Así, la diferencia sustancial es que el erotismo puede ser enfocado a cualquier ser real o imaginario; mientras que «el amor siempre es humano» (23) Por ello, lo importante es denotar esta diferenciación pragmática y la distribución que se ha hecho en sus poemas.

Para expresar el erotismo, este garante o voz de la enunciación recrea los signos lingüísticos comunes, les da una carga de sentido y los convierte en símbolos. Así, el más relacionado con este es el fuego. Para una especificación, recurre a todo el campo semántico, que incluye en su paradigma: llama, cenizas, incienso, sus efectos: incendiado, sus contenedores: incensario. Asimismo, emplea a árbol, cuya potencialidad lo incluye en este campo semántico. Debo advertir que el fuego en esta voz poética sintetiza el sema de calor (también “fiebre” como en el verso 29) y los verbos: arder, quemar,...; además es importante, su efecto: la llama, donde el azul –frío– va a ser un color dominante, pues es uno de los básicos que forman la luz blanca, que juega con los tonos cálidos de la tierra, para lo cual casi siempre presenta un escenario multicolor, donde algún elemento ya sea sustantivo o adjetivo, conduce a la imagen de lo iridiscente y luminoso (veamos los versos dos y cinco, además recordemos el poema «soy una llama»); de igual manera usa el rojo y el violeta para cerrar ese círculo cromático de la imagen. Para indicar esta iridiscencia no emplea el dorado, muy común en Quevedo y Gabriela Mistral, en cuyos escritos el oro adquirió una connotación de pureza, la cual debía ser atesorada, pues era la característica del alma y de la divinidad –sobre todo en “Tala”, como lo ha aseverado Mario Rodríguez en su estudio sobre la primera ganadora del Nobel para Latinoamérica (1984). Es cierto que en la poesía mística, este excesivo uso de la luz, también se lo relacionaba con lo divino. Asimismo, esta simbolización de lo radiante recuerda a los presocráticos, pues el alma era concebida como soplo y como fuego, entonces se vuelve a jugar con este, pues puede significar eros (carnal y efímero) y perenne (alma).

Otro efecto igual de importante es la ceniza, porque a la vez que indica consumación, “residuo frío y pulverulento, muerte, penitencia, [indica también] (...), resurrección y aflicción” (Becker, 2008: 93); esta última está más relacionada con la angustia y el deseo. Dentro de esta elección, el incienso puede considerarse como un sincretismo de fuego y cenizas, además de la lectura

pragmática donde este es empleado para cierto tipo de ceremonias y estados de relajación, también tiene el aditamento del olor. Es extraño que haya poco empleo de metáforas sobre velas o ceras, que también pertenecen a este paradigma y que en Mistral son predominantes. Puede ser por su elección temática que se imbrica más con religiones y culturas orientales, aun, la tradición céltica, que menciona en uno de los primeros versos de “Avatar”, con cuya cultura tiene cierta afinidad por las alusiones. Y si rememoramos el título de su poemario es un símil “como el incienso”, donde ya se guía al lector por la intención de poetizar simbólicamente con la idea de fuego, algo constante y básico en la vida del género humano; de igual modo puede ser la misma voz poética inmolada al dios Eros: su carne como comida del dios, indirectamente, el erotismo se relaciona con el devorar y ser devorado (un tema que se relacionará cuando se hable del eros y la rebelión); ya que “existe una ecuación simbólico-cultural entre la comida y el sexo” (Jáuregui, 2008: 59), del mismo modo que con «muerte» y la eterna angustia del libertino; así como el amor con el sacrificarse y ofrendarse.

Parece que la preocupación por la muerte no fuera esencial en esta voz poética, pues se canta a la vida, a la naturaleza, a lo erótico. Sin embargo, es a partir de este último que se presenta este problema metafísico pero de una manera velada. El excesivo canto a la vida, esconde un angustioso temor a la muerte (Lea “la Ruta”, “la última cita” y “Secreto”, por eso el ansia de crear vida, de regenerarse, de la eternidad, plasmado en el cuerpo maternal, que analizaremos posteriormente, concretamente en los textos ya mencionados y en *Tinieblas*.

EL SECRETO

Tiene la frente altiva i arrastra largo manto,
su curvo cetro abarca las cuatro direcciones
e ignorando la angustia, la amargura i el llanto
va apagando los astros i helando corazones.

La Nada tiene asilo en sus desnudos brazos,
i cuando su figura pasea por la tierra
la anuncia un cuervo trágico i va tras de sus pasos
un mastín torvo i fiero, cuyo mirar aterra.

Pero él a mí se llega con ternura de amante,
pone su mano regia sobre mi sien quemante
i su contacto agota **la savia de mi vida.**

He allí todo el secreto de mi faz extenuada,
de mis ojos cercados de una sombra violada,
de mis pasos que dudan, de mi voz dolorida!

(Estrada, *Poemas varios*, s.f., en Ramírez, 1976b: 106)

Debo acotar que “en todas las civilizaciones aparece la analogía entre el erotismo y el combate” (Paz, 1978: 113). Lo mismo ocurrirá con esta voz poética, cuando relacione la muerte con el predominio de los no cuerpos. Esta forma de erotismo estará conectada con la fragmentación, lo efímero y el cambio de humanidad, lo que interpretaré posteriormente: pues, el hombre dividido crea una forma de erotismo, nacida de la rebeldía, reconocible en esta voz poética como la angustia por el devenir y la derrota del ser humano frente al ser humano, convirtiéndole en un antropófago; ahí, se une el dolor y el odio con ese *pathos* constante, pero mientras la unicidad se da en la relación personal, la “masificación”, divide el cuerpo social por la categorización y para inmolarlo a los no cuerpos: razón, política, capitalismo, comunismo, etc., “pero en ninguna, excepto en la nuestra, asume la forma de protesta revolucionaria. [Por eso,] la lidia erótica, (...) para el occidental, la metáfora guerrera adquiere inmediatamente un sentido militar y político, con la consiguiente serie de proclamas, reglamentos, normas y deberes” (Paz, 113).

Este sentimiento también fue la preocupación de la voz poética de algunos de sus coterráneos como César Dávila y Jorge Carrera Andrade; en este último, la muerte fue replicada en dos motivos: las sombras y la noche como atomización del hombre (en A’Lmea, texto inédito). Aunque temporalmente, este tema aparece ya

en “Clarinada” de 1925, según Rodríguez Santamaría (2010), no hubo antes de César Dávila –y solo en su época hermética–, un autor que poetizase sobre esta fragmentación. Como se ve, sí lo hubo y se fue consolidando desde su primer poemario, pasó por *Fatum*, *Hora cero* y es en *Nuestro canto*, cuando toma más fuerza.

Esa reacción nos recuerda un poco al libertino del siglo XVIII, que se rebelaba –una forma de erotismo– contra lo socialmente impuesto. “El libertino fue el intelectual crítico de la religión, las leyes y las costumbres. [Así,] el deslizamiento fue insensible y la filosofía libertina convirtió al erotismo de pasión en crítica moral (Paz, 1994: 25). En sí, aclaro que el erotismo tiene un doble sentido, cuando es vida, se relaciona con la ritualidad y la regeneración, casi religiosa; pero también es muerte, en este caso, es el instinto destructor, las desviaciones, la sed de sangre, relacionado con el accidente, el miedo y la guerra (Paz, 1978: 115).

Como el erotismo es ese deseo de dar al alma una corporeidad o de unir el cuerpo con el no cuerpo, en ninguno de sus derivados puede deslindarse de lo físico, llámese este: naturaleza, tierra, etc., por eso, lo hemos interpretado según varios criterios semánticos, los cuales se los desglosa a continuación.

Cuerpo propio

La corporeidad es el primer marco referencial del ser humano, aunque en muchas culturas se ha creado ideologías que escinden el cuerpo del no cuerpo, en pro de la razón como fue el predominio desde Descartes en la época moderna o en la antigüedad griega desde Platón. Sin embargo, ese pensamiento en América tuvo un choque sustancial con las culturas precolombinas, tanto por la construcción que hicieron los conquistadores como por las mismas creencias de aquellos pueblos y que generaron un sincretismo al coexistir ambas. Es por ello que la cultura impuesta tuvo otras lecturas, discursos y prácticas. Así pues, a partir del modernismo que dio derecho de voz a este continente sobre el arte, el predominio del cuerpo se hizo evidente y mostró concepciones propias. Esta liberación

también la ejercieron las voces femeninas que a través de la poesía defendieron su propia imagen y eligieron mostrar su cuerpo como sujeto activo que siente y enfrenta el sistema simbólico, creado por los otros; lucharon por redefinir su imagen y mostrar su participación en el mundo, ya no como objetos, sino como voces de enunciación, voces políticas. En Ecuador, este derecho a la voz tuvo su efecto en Aurora Estrada y Ayala, quien creó la imagen del cuerpo ya no como una cárcel, una condena o aquello que debe rechazárselo –como lo prefirió la voz dada por Gabriela Mistral, en especial en “Desolación”–, más bien, como una complementariedad cósmica, pero no como parte dependiente, sino múltiple en su totalidad, en armonía con la naturaleza, muy cercana a las culturas autóctonas, según mi lectura.

Para construirlo se vale de un término mencionado: «árbol», el cual se convierte en una alegoría del cuerpo; este ha sido muy empleado por muchas culturas para designar al hombre (Veamos “El poema del árbol”: 16-17), en este caso a la voz poética, sin embargo hay que notar que se tiende a defender una clara femineidad y con este recurso se cae en una ambivalencia, porque el tronco ha sido usado como símbolo de masculinidad tanto en la literatura como en los símbolos psicológicos, tanto así que ha llegado a ser una metáfora muerta muy empleada en el lenguaje coloquial. Pero es mejor inclinarnos por resquicios de romanticismo o surrealismo en su creación, pues este era un símbolo muy explotado por sus defensores o un rasgo de androginia, que también “es (...) símbolo de totalidad” (Chevalier, 2007: 97). Asimismo, para Becker (2008), este se comprende como “vigía, demarcación de un santuario, fuerza vital” (36-37); esto último –más cercano a lo maternal– es lo que desea proyectar a través de esta alegoría, que va a reiterar de forma sinecdótica en otros poemas, donde menciona especialmente “ramas”, que pueden ser parangonadas con manos y, en algunos casos, con descendientes (hijos).

Somos el alma alada de esta joven América,
ramas fuertes i altivas de la vieja Castilla,

(Estrada, “Clarínada”, 1925a: 21. V. 5-6)

alzándose, como ramas verdes, de mi tronco, cruzado en rojas cicatrices.

(Estrada, “XIV treno”, *Tiniebla*: 1943: V. 8)

Además, este poema le sirvió a la voz poética para enseñar cómo los otros seres humanos pueden ser crueles y marginar a aquel que canta y sueña. Estos son representados con el río, cuya simbología negativa también consta en el diccionario de símbolos (“Bajo la mirada de Dios siga avanzando / también el agua en su labor sombría...”), pero sorprende pues el agua es vida, pero por su potencial destrucción también es ambivalente. Para este juego de la alegoría recurre al discurso narrativo y a la tercera persona, sin embargo en la tercera estrofa se denota cuando se inmiscuye el Yo con el mismo recurso de “Avatar”.

Y cuando ya los años tornen secas mis ramas
habré de darme aun en ardorosas llamas
a cuyo amor los hombres deshojarán las rosas
pálidas de sus sueños, con palabras unciosas...

(Estrada, “Canción de la semilla”, 1925a: 18-19. V. 25-28)

La definición del cuerpo cumple una función primordial en esta voz, es una retratista que siempre le gusta recordar cómo es y la relación que existe con su alma; lo hace de manera general, pocas veces toma partes que remplacen ese todo, ya que tiende a la idea de complemento y contención. Sin embargo, cuando lo hace prefiere algunas partes que tienen gran relación con lo erótico: ojos, boca y orejas (rostro); además de cumplir una función trasladada y básica en la *estesis* y la comunicación (vea el poema “divino cáliz”). Al referirse a ese todo, abundan las adjetivaciones al respecto, donde se prefiere la forma oracional atributiva (“soy fina y pequeña”). Lo que sí queda claro es que usa otra vez el juego de los complementos, pues frente a un físico débil, pálido –con referencia a la piel blanca–, se dialoga con la fuerza interior de su angustia, de su erotismo, que es representado por el fuego y todo lo relacionado paradigmáticamente, como ya se analizó líneas antes. Otra vez difiero de Pesántez Rodas, “apenas los elementos prosopográficos” (1969: 63), tampoco hay “follaje figurativo” (63).

YO SOI...

Soi fina i pequeña, tú mismo lo dijiste:
«Ella es pequeña i fina como una ala en tensión».
I son mis ojos suaves, bajo mi frente triste,
a mis labios ardientes una contradicción.

Las dos manchas de sombra que fingen mis ojeras
van bien a **mis cabellos**: seda **obscura i espesa**;
es pálido mi rostro como las viejas ceras
i son **mis manos** diáfanas de **santa o de diablesa**.

Mui pálida, mui leve, **resignada i doliente**
con mi carga de sueños voi cruzando la senda.
Vivo mi propia vida i dejo indiferente
que piensen lo que quieran i que nadie me entienda.

Así pequeña i fina, imperfecta i amante,
tan mujer i tan alma como toda criatura,
me tornaré una **monja perfecta** i adorante
encerrada en la **mística celda** de tu ternura.

(Estrada, “Yo soy...”, 1925b: 58)

Este poema compendia toda la determinación que hace del cuerpo, del suyo, es el físico, que a la vez es igual al de alma, de igual forma está el “Divino cáliz”. Al final, de este soneto hay una hipérbole donde se puede notar el paso del erotismo al amor, cuya imagen cae en una blasfemia. Incluso se ha jugado con el soneto con cola (Domínguez Caparrós, 1999: 415), ya que en los tercetos se ha añadido un verso. Es necesario considerar que existe un deseo por ocupar todo el espacio de la hoja, si a esta se la plasma como una extensión del cuerpo, al igual que al poema que lo ocupa. Ambas también son un juego de esos dos elementos conformadores de un todo. Esta voz poética no es agresiva con la palabra y la sintaxis como algunas voces, lo hicieron con la permutación del orden espacial (metagrafos), pero si se considera el momento cuando escribe, es una pionera, en el Ecuador, de este deseo de rescribir –rebeldía–: hacer de la escritura una huella, donde su yo deja su deseo de implantar una forma: fíjese en el anterior poema el cambio de la conjunción “y”, por la “i” –cuestión que Guerra Cáceres no conserva–. Es bastante notoria esta transgresión a nivel visual, presente en todos sus poemarios publicados e incluso en los inéditos, ya que esta trasluce una ruptura que cae en el orden espacial. Por ello, se quiere que el lector la note: es un recurso de llamado de atención.

Cuando a mi paso rápido se copia en las vidrieras
mi faz un poco **triste**, mis **lívidas ojeras**,
i tiemblo como si a un muerto mirara de repente...

(Estrada, “Con mis raras teorías”, 1925a: 24. V.9-11)

En ese deseo de construirse un físico (retrato), recurre a la prosopografía, donde la belleza no es su carácter resaltado, sino la extrañeza de su apariencia; no de fealdad como en Gabriela Mistral, cuya intención era reprimir al cuerpo y marcar la escisión de este con lo espiritual como el asceta (Rodríguez, 1984). Incluso ambas recrean de distinta manera su relación con este personaje. Así, el pintarse como “ajeno” a ese tiempo es muy común en las voces poéticas, es una forma de cumplir con el exilio. Releamos el segundo verso de “En un lugar no identificado” de Dávila. Aquí unos ejemplos, pues ella lo plasma tanto en lo físico como en su interior.

Siempre fui triste
i me **sentí extrajera**
en todas partes.

(Estrada, “Fatum”, s.f., en Ramírez, 1976: 79-81. V. 1-3)

Y es que, loca divina, **yo no soy de esta edad;**
por eso inquietamente me digo en soledad:
¿He llegado muy tarde o prematuramente?...

(Estrada, “Con mis raras teorías”, 1925a: 24. V. 9-11)

De su palidez inculpa a un “espectro”. En este juego, el cuerpo se asemeja a ese ser no terrenal por ese color del rostro y de las ojeras (blanco con negro), que luego se recalcará con la melena; asimismo, el interior es fuego en combustión, donde se sintetiza, rojo, azul (que luego puede ser blanco como la luz), violeta, cuando quiere connotar el principio y el final, de igual modo, lo hace con el color pardo de las cenizas. Con esta utilización, me recuerda al juego del claroscuro de los poetas del siglo de Oro, cuando se recurre al amor de ultratumba, herencia de la tradición greco-latina y que pasa por la Edad Media, Quevedo “hasta Baudelaire y sus descendientes: la entrevista con los muertos” (Paz, 1993: 63), muy usada por los autores de ese tiempo.

Él es quien da a mi **rostro** coloración de **cera**,
él quien pinta en mis ojos el cerco de la **ojera**
i me deja en los **labios** sabor de **eternidad** ...

(Estrada, “Yo tengo un poeta pálido”, 1925a: 12. V. 12-14)

Desde **mi pequeñez** elevo al claro cielo
el beatífico **incienso** de mi **sereno** anhelo
(...)

Yo, tan **pálida i débil** sobre el musgo tendida,

(Estrada, “El hombre que pasa”, 1925a: 20. V.9)

Mi **frente triste, pálida, bajo el cielo nocturno**
semejaba **albo lirio místico y taciturno**,
que sobre el negro campo, igual al claro lirio
silente se inclinaba con temblor de martirio.

(Estrada, “Los causes eternos”, 1925b: 42. V. 1-4)

I el cuerpo de marfil vivo
que tu amor hizo vibrar:
mármol hecho **sensitivo**
por la sed de tu anhelar,

(Estrada, “Soy así...”, 1925b: 50. V. 9-12)

Note esa imagen donde el “marfil” pierde su consistencia para dar paso al sema cromático potenciado con el participio “vivo”. A pesar de que no es una metáfora leída por semejanza de palabra, es una que cae dentro de la oracional. No ocurre lo mismo con “mármol”, que conserva sus semas de color y de consistencia.

Cuando ya le invade la angustia por el devenir y domina esa atomización del hombre: fragmentación de los unos por los otros –los no cuerpos–, entonces, hay un cambio, pues la sangre es de un material que da muerte en su uso social (guerra). Pero las cenizas perduran como las huellas de ese erotismo que nunca perderá.

Miren mis brazos
I piensen en **los tallos rotos**.
Hoy mi **sangre es de plomo**
I hay **ceniza** en mis ojos.

(Estrada, “Hora Cero”, s.f., en Ramírez: 1976: 73. V. 10-13)

Para indicar la forma del cuerpo y del alma, prefiere los objetos que sirven para contener, guardar, aprisionar, acunar, etc. A veces, el alma contiene al cuerpo y otras, este al alma: un espiral constante. Todo lo relacionado con esta forma va a ser una metáfora de lo que comprendo como el cuerpo propio. A pesar que la mayoría son objetos inanimados, y se podría caer en una objetivación, se ha recurrido a estos porque, primero, se desea validar más lo material, pues como interpreté en el anterior acápite, el alma ansía sentir; y, segundo, porque la mayoría ha pasado por un proceso de fabricación, ese “valor agregado” es la carga humano-creativa (*poiesis*), que sufren las cosas al ser transformadas, así como la palabra con los sentidos. Es en sí, una revalidación del cambio, de las múltiples facetas que debe pasar tanto cuerpo como alma para vivir ese siempre. Es parte de la muerte, de la atomización de pertenecer a un todo, a un cosmos. En esta voz la naturaleza (cuerpo) y Dios (no cuerpo) no constituyen una totalidad. Este último es una figura castigadora, como hemos explicado anteriormente, debido a que no tiene una intención mística, sino más humana o prefiere la sacralización de lo profano. Ese quiebre incluso denota el tiempo histórico velado, cuando la humanidad es fragmentada, pero existe un anhelo por la totalidad entre cada cuerpo con su alma, porque esa es la relación del ser, sea este animal, cosa o incluso hombre mismo. Asimismo, el Amor, hace que se compaginen las almas y los cuerpos en una analogía perfecta.

Además, la referencia a estos objetos esconde una relación con el cuerpo femenino y su potencialidad de trascendencia; este motivo da erotismo a su enunciación y al *ethos* que construye, ya que el primer paso de esta angustia de deseo es reconocer su propio cuerpo como dador y receptor de sensaciones. En este símbolo, muy usado en muchas culturas, se reconoce el seno materno y la matriz. También refleja el deseo de perduración de la especie, discurso social, por ello, se proyecta en la idea de tesoro y los objetos para guardarlo. Y que también puede leerse en la concepción de cuerpo de esta voz poética, ya que trabaja con saberes, que a la vez someten y liberan esa forma física, que creó y actualizó muchos conocimientos de las narrativas de los años veinte –y subsiguientes– del Ecuador. Entonces, esa angustia por “el monstruo de la Esterilidad, / que el divino precepto cumplir nos impidió”, se convierte en una preocupación –y refracción de

la ideología imperante—, que vendrá después del climax erótico y del amor —una infiltración temprana del no cuerpo que fragmentará al ser humano de su tiempo; pero como nadie puede ser libre del discurso histórico, hay presencias de ese signo—. Lo analizaré posteriormente como el cuerpo maternal. En cuanto al motivo poético del cuerpo, se proyectará en símbolos como: arcas, copas, pomas, fuentes, cálices o otras formas, las cuales guardan un gran erotismo —casi ceremonial— proyectado hacia un objeto del deseo, aún impersonal, que en conjunto con el de fuego, van a construir esa idea de siempre-erranza.

Aunque quisiera hablar de una total liberación de lo referencial de la palabra en la poesía, esta no puede divorciarse completamente: hay vestigios de ese poder, manifiesto en los productos de cada tiempo. El poetizar es una acción, el construir una voz de enunciación también. Allí se ejerce un poder que se convierte en político cuando deja escuchar las voces subyugadas. Justamente a partir del modernismo hay una inserción de lo político y una preocupación por el ser Latinoamericano, es decir, determinar lo que he llamado **cuerpo liberto**. En este caso especial, el derecho de hablar de un cuerpo femenino, que en la poesía de esos años era presentado como objeto, musa, siempre visto y mostrado bajo una focalización masculina que lo empleaba para inspirar su erotismo. En este caso recobra con la palabra las fronteras de su propio cuerpo para redefinirlo.

Yo llevo en lo más hondo de mi nada escondida
la milagrosa copa perenne de la Vida;
mi ser diminuto duerme la melodiosa
arpa ideal de las hojas... A la brisa armoniosa
me ofrendaré en un hálito de infinito dulzor
pues yo soy una gota del eternal Amor.

(Estrada, “La canción de la semilla”, 1925a: 18. V. 7-12)

Este erotismo declarado desde una voz propiamente femenina deja escuchar sus percepciones, sensaciones, la consecución del objeto de deseo (natural o impuesto) y la angustia por la maternidad; unido levemente con esa idea de que hombre y mujer comparten en su ser las características del otro, pensamiento que le acerca al preplatonismo y la idea del andrógino o la complementariedad de las culturas andinas. Este acto de poder, político, no podía darse con ese matiz sino en esa época, cuando las transgresiones adquirirían corporeidad y “la mujer fue dueña

de su sexualidad y de su cuerpo” (Paz, 1993: 73). No deseo caer en un feminismo cerrado, pero sí hay que demostrar, que se dio un cambio de roles en comparación con el contexto social. Ese derecho a decir su versión, a permitirse ciertos temas y libertades con la palabra, en la escritura, es el aporte de esta voz, cuyo acto de habla arenga a sí misma, a las masas y logra ser escuchada a través del tiempo, en su viaje continuo, al igual que lo hizo una figura uruguaya en años anteriores.

En cuanto a los objetos de contención, los más empleado son:

- El arca o su similar, del cual toma el sema: misterioso y el de la forma cóncava.

su *Fiat*¹⁷ es algo oscuro que se esconde en lo **Arcano**
(Estrada, “Avatar”, 1925a: 7. V. 3)

pues las rutas azules que llevan al **Arcano**
(Estrada, “Actitud”, 1925a: 23. V. 7)

vía celeste que llevas hacia un **arcano** fin,
(Estrada, “La marca”, 1925b: 71. V. 3)

tendiendo un puente **arcano** entre el Ayer y el Hoy.
(Estrada, “El grito”, 1947, en Ramírez, 1976b: 107 V. 9)

- La urna, que da la idea del cuerpo y cuya relación con arcilla es tanto con la tierra como con el fuego, pues es el resultado de una transmutación. Con esta, el sentido de movimiento es esencial porque va a indicar ese constante viaje. Según Chevalier, “es un vaso funerario, [muy relacionado con el ser humano, ya que] contiene sus cenizas, (...) [pero también relacionado] con la fecundidad y un símbolo de unidad, [incluso en las] sociedades modernas, por ser donde se guarda el voto” (1042).

es una palpitante **urna** votiva.
Urna de arcilla frágil cuya entraña

(Estrada, “Divino cáliz”, 1925a: 26-27 .V. 16 y17)

¹⁷ **fiat**. (Del lat. *fiat*, hágase, sea hecho). m. Consentimiento o mandato para que algo tenga efecto. || 2. Gracia que hacía el Consejo de la Cámara para que alguien pudiera ser escribano (RAE).

•La fuente es simbolizada por los dos semas relacionales: el de contener y el de centro, en este caso estaría el otro elemento vital: el agua, pero con su carga de objeto creado en un seno social. Además, como asevera Paz, son al igual que “los espejos (...) su doble: las fuentes, aparecen en la historia de la poesía erótica como emblemas de caída y de resurrección” (1993: 32). Aunque, el término “espejo” no ha sido empleado dentro del cuadro de este motivo; sino más bien con esa idea de contener líquidos que dan vida y el de su ubicación en el centro o como centro –origen– en comparación con otros signos o sentidos, he ahí este uso en el sexto verso de “Fleur du mal”. Incluso, en muchos casos se la utiliza a la par que vaso, copa (de vino) como la prolongación de la estirpe en la tierra, que en la tradición celta es muy conocida (Chevalier: 338-339).

siendo **fuentes** de Vida cruelmente las segó,

(Estrada, “Fleur du mal”, 1925: 10. V. 6)

que haga brotar **la fuente** de un diáfano tesoro!

(Estrada, “Clarínada”, 1925a: 21. V. 28)

He sido inagotable **fuentes** para tu sed.

(Estrada, “Epístola al amado”, 1925b: 60-61. Est. II. V. 47)

i en la divina **Fuentes** apague su dolor!

(Estrada, “Insomnio”, 1925a: 13. V. 20)

i ver que se prolonga en una **clara fuentes**

(Estrada, “Poema dulce”, 1925a: 72-73. V. 35)

•El ánfora tiene una doble significación y, otra vez, se vuelve al uso de los opuestos en un solo objeto: la ambivalencia de la perennidad, pues esta sirve para guardar lo sagrado –óleos–, que servirá para un rito y también es la contención del agua, como lo vital. Lo que la difiere del resto es su forma, pues cuenta con dos asas laterales que dan una metáfora visual con el cuerpo femenino, además del valor social que tuvo en muchas de las culturas antiguas –Grecia, Egipto, Jerusalén–, donde fue incluso medida comercial por su gran cotidianeidad. Con esta también se recalca la idea de tesoro y

de sagrado, por lo tanto de ritualidad, que se verá en los siguientes párrafos, donde se habla del clímax del erotismo y su consagración.

mas sé también el ánfora sagrada;

(Estrada, “El divino cáliz”, 1925a: 26. V. 34)

ahóndate como ánfora que guarda los tesoros

(Estrada, “El poema dulce”, 1925b: 72-73. V. 47)

pensará en una ánfora

(Estrada, “Lluvia”, *Hora cero*, s.f., en Ramírez, 1976: 75. V. 15)

i abrir cinéreas ánforas

(Estrada, “Fatum”, *Fatum*, s.f., en Ramírez, 1976: 79. V. 13)

•El cofre tiene como sentido el ser depósito de cosas sagradas, valiosas tanto a nivel físico como espiritual, así los chinos guardan las 9 fuentes y, en general, en oriente a los antepasados. Asimismo, es empleada simbólicamente como metáfora de la revelación (315), pues es un instrumento esconderá el objeto de la búsqueda o parte del premio; este es el obtenido por el héroe. En este caso, va aguardarse la vida y la muerte –la ambivalencia del origen–, como en el mito de Pandora.

el cofre milagroso de la existencia mía

(Estrada, “La canción de la semilla”, 1925a: 18. V. 11)

Si mis cofres de ensueño,

(Estrada, “Epístola al amado”, 1925b: 60-61. V. 49)

•El cáliz –o a veces la copa, vaso o gota– es el más empleado en cuanto a número de veces. Esta constante elección, se relaciona con su simbología, la cual se centra en su constitución: “una esfera dividida en dos, donde la una es un receptáculo de la fuerza espiritual y la otra es cerrada a la tierra y la duplica” (Tello, 2008:

40); además de su empleo en la liturgia. Como se verá líneas abajo, la ritualidad de la unión sexual es elevada a una liturgia y eucaristía casi como en la religión tántrica (Paz: 1993: 17). Ya que solo así, el erotismo se relaciona con vida.

Yo llevo en lo más hondo de mi nada escondida
la milagrosa **copa perenne** de la Vida;

(Estrada, “Canción de la semilla”, 1925a: 18-19. V. 1-2, 13-14)

Mi carne (...) **cáliz** fino en que palpita

(Estrada, “Divino cáliz”, 1925a: 27. V. 25)

i sí también lo quieres mi **cáliz** de Poesía.

(Estrada, “Mi ruego”, 1925b:49. V. 4)

en sus manos abiertas un **cáliz** de pasión.

(Estrada, “La senda”, 1925b: 56. V. 16)

tal como leve hostia,
tal como **cáliz** frágil,
era tu misma carne,

(Estrada, “Epístola al amado”, 1925b: 61. V. 21)

Llora sobre mi pena tus lágrimas más puras
—tiembla en mis manos débiles **el cáliz** de la vida—

(Estrada, “Llora sobre mi vida”, 1925b: 69. V. 2)

Yo me voi en la sombra. Ensueño nada mas
puse en tu **cáliz** i alma: leve llama en tu nieve!

(Estrada, “Última cita”, 1925b: 76. V. 21-22)

En ella como en **cáliz** de amor vertí mi vino

(Estrada, “El rosal”, 1925b: 77. V. 15)

En este mío verano,
del **cáliz** en los labios i la pena
más desgarrada i cierta.

(Estrada, “Estroncio 90”, en Guerra Cáceres, 2002: 48. V. 111)

Mas, deslumbrada i pura,
cáliz nuevo i erguido,

(Estrada, “Escuchando la noche”, *Fatum*, s.f., en Ramírez, 1976b: 81. V. 38)

Esta persistencia por esta simbología tiene como fin mostrar la preferencia por la idea de perennidad, pues en estos objetos tanto por su forma como por su potencial característica de contención o atesoramiento, se encuentra todo lo misterioso, una de esas es la vida.

En este sentido el uso del oxímoron y de la alegoría buscarán jugar con la dualidad humana, pero en pro de la complementariedad –fuerzas en armonía, porque el caer en la primacía de alguna significaría la pérdida de equilibrio, el fin de la existencia–. Así en la constitución de esta como refracción del cosmos en el cuerpo, también se va a emplear otra alegoría, que como la ciudad en otras voces poéticas es la extensión de lo humano: la casa, donde ella es una niña-anciana – oxímoron con el que dialoga con el barroquismo–. Sin embargo, es muy diferente la relación con los otros; ese tema se lo va a analizar posteriormente, cuando se inicia la angustia por el devenir y el reconocimiento de la fragmentación del hombre en sociedad.

La casa en ruinas, blanca como una **niña anciana**
que saliera a tomar el sol de esta mañana,
sobre el camino **lacio** tristemente **curvada**,
se halla como de algún largo **viaje cansada**.
(...)

En el umbral **soleado** sigue la **negra** puerta
como pupila fija i enigmática abierta ...
Ascendamos, hermana, por la escala de piedra,
por la escala que adorna ya marchita la yedra.

Semejando el lamento del que se encuentra herido,
¡cómo cruje doliente el piso carcomido!
Escucha unciosamente. Corno que huyeran alas
a nuestros leves pasos por las desiertas salas.

Y ríes de mis palabras i el surtidor sonoro
de tu garganta perla como una fuente de oro.
La casa en ruinas, blanca como una niña anciana,
mi sueño sin aurora, bien cobijara hermana.

Y nos vamos al fin por la senda florida,
tú alegre i sonrosada en plenitud de vida,
yo pálida llevando mi primavera muerta
como si fuera el alma de la casa desierta.

(Estrada, “El poema de la casa en ruinas”, 1925a: 29-30. V. 1-4, 13-28)

En esta alegoría, es también resaltada la vitalidad del otro personaje en contraposición con el garante de la enunciación –entendida como una voz creada y diferente a la de la persona, pues no es una crítica psicológica–. Este recurso es similar al empleo de la naturaleza y los paisajes para cromar la escenografía. Así se presenta esa extensión entre el cuerpo y el entorno; de este con el cosmos, donde las existencias se equilibran; por ello, no es raro encontrar resonancias del barroco, que recuerdan al modernismo daridiano.

En sí, el cuerpo dentro de “la senda” sin fin de la transmutación ha encontrado una de las creaciones humanas que sublimiza las sensaciones: el erotismo; este con la poesía es una metáfora de la vida y una lucha por vencer a la muerte, pues esa eterna oposición replica la relación cósmica, donde la idea de complementariedad construye el equilibrio. Como dice Paz, el erotismo “es una poética corporal y [la poesía] es una erótica verbal (1997: 10). Ambos están constituidos por una oposición complementaria”. Esa idea es la que la voz poética creada por Aurora Estrada y Ayala ha refractado en su poética; en cada símbolo, uso lingüístico, resemantización, se plasma este deseo. Esta fuerza heredera de la imaginación, a más de corporeizar la palabra para transformar el cuerpo efímero en duradero, necesita de otro: el del deseo, el que aviva esa llama y luego se convertirá en “el Amado”.

Cuerpo del objeto erótico

Luego de interpretar cómo crea un cuerpo erótico propio, a través de las sensaciones generadas por ese deseo, por esa sexualidad trasmutada en erotismo, donde la palabra se cargó de valores simbólicos y se reconstruyeron los símbolos, que esta voz poética tejió para presentarse como un sujeto deseante; la siguiente fase de ese erotismo, es construir el objeto del deseo, donde la angustia resurge; esto se lo hace, ya que

en todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, [pues] (...), en el acto erótico intervienen siempre dos o más, nunca uno. [Claro] que uno o varios de los participantes puede ser un ente

imaginario (...). Solo los hombres y las mujeres copulan con íncubos y súcubos” (Paz, 1993: 15).

Por ello, esta voz crea una imagen de hombre, pues sigue el marco heterosexual, que solo con mirarlo le dará “una eclosión de vida”, pues lo presenta como un ser idílico, como las estatuas griegas o los gladiadores de la Roma antigua, donde lo característico es la fuerza de su cuerpo semidesnudo (“entre los andrajos su recio pecho miro:”). El sentido de “andrajos” se analizará posteriormente.

El erotismo es una metáfora social creada para dominar al sexo y, en este universo de sentidos, se crean oposiciones para dar consistencia a este discurso. Por ello, los actantes de este son el libertino y el casto, como bien lo ha analizado Paz (1993: 21-27). ¿Cómo entonces se proyecta esta clasificación en la presente creación de la voz poética? En sí, el erotismo es un acto de rebeldía acogida para demostrar el derecho de usar la voz y contar su propia historia, por eso, se ha hablado de su cuerpo convirtiéndolo en un sujeto deseante, que cumple el papel de elegir y mirar. Aparentemente, estas dos acciones son banales, pero en la época cuando se creó, había ciertas formas permitidas, que definían cómo debía ser el otro, es decir, una voz femenina no podía expresar su deseo sexual por un hombre, relevando su condición de cuerpo deseado; ese derecho a elegir y erotizar era permitido solo a las voces masculinas, que tenían ese poder y derecho de hablar; así como el americano no podía tener voz sobre su construcción en el imaginario hasta el modernismo, cuando se definió gracias a un acto político. Leamos el siguiente poema:

EL HOMBRE QUE PASA

Es como un joven dios de la selva fragante
este **hombre hermoso i rudo** que va por el sendero;
en su **carne morena** se adivina pujante
de **fuerza i de alegría** un mágico venero.

Por entre los **andrajos** su recio pecho miro:
tiene **labios hambrientos i brazos musculosos**
i mientras extasiada su **bello cuerpo** admiro
todo el campo se llena de **trinos** armoniosos.

Yo, tan **pálida i débil** sobre el musgo tendida,

he sentido al mirarlo una eclosión de vida
i mi anémica sangre parece que va a ahogarme...

¡Formaríamos el tronco de inextinguible casa
si a mi raza caduca se juntara su raza,
pero el hombre se aleja sin siquiera mirarme!

(Estrada, "El hombre que pasa", 1925a: 20)

En este poema, ese objeto del deseo tiene una contextura y un actuar que obedece a los rasgos validados en la época cuando fue concebida esta voz: la herencia de la historia en la palabra. De igual manera, el derecho de mirar y relevar lo representativo de ese cuerpo es una refracción de ese contexto. Ese derecho de "mirar" y declarar lo mirado; es decir de hablar, es una licencia que a la voz femenina ecuatoriana dentro de la literatura no se le había permitido en esos años. Por eso, el erotismo se convierte en un camino de libertad, "ya que el erotismo ha sido intelectual y revolucionario" (Paz, 1978: 119); me remonto a su etimología, distorsionada en la actualidad, pues tachar a alguien de libertino, conecta semas que en su origen no tenía (Paz: 1993: 21-24). Por eso, se rescata este sentido y se muestra que a través de este reaccionar contra las reglas se está ejerciendo una actitud. No se propone encasillar a la voz poética creada en ningún marco, pero como fue concebida en la época modernista y en un espacio latinoamericano, esta combinación única hace que, en sus actos enunciativos, se entrecrucen visiones y empleos en un anacronismo solo ocurrido en este nuevo continente, que a su vez es cuerpo según la construcción de los otros (los conquistadores): cuerpo que devora y es devorado hasta extinguir sus riquezas y sus razas autóctonas (Jáuregui, 2008: 74-77).

Además, en este caso específico de creación, el erotismo se relaciona con la procreación y perdurabilidad de la especie. Cuestión que para Paz es disímil con la idea de erotismo, ya que, "(...) en el erotismo, las tendencias agresivas se emancipan, quiero decir: dejan de servir a la procreación, y se vuelven fines autónomos" (1993:16). Vea el último terceto de "El hombre que pasa". Sin embargo, el fin último de esa energía es crear más energía. Como en la cosmovisión creada, la idea de transformación, cambio, siempre, valida ese *telos* humano de continuación de la especie, para ella este se convierte en una angustia cuando no llega; lo que refracta rasgos de la época cuando fue generado este

discurso. Reitero que el poeta al crear su universo textual, no puede totalmente escindirse de lo histórico, aunque en la mayoría de su construcción opte por una constante; y más en Ecuador, donde los anacronismos son un hecho.

Asimismo, al ser el erotismo “un dador de vida y muerte” (Paz, 1993: 17), es también un juego de antítesis y cuna de sensaciones encontradas: “una represión y una licencia, una sublimación y perversión (...), es una sed de otredad” (17), entonces es la búsqueda de ese complemento, de ese otro perdido según la idealización platónica la cual retoma la leyenda del andrógino, el ser incompleto venido al mundo para encontrar a su otra mitad, separada en ese otro mundo.

Para guardar una constancia de estilo, ese erotismo poético va a refractar esa combinación de “opuestos”, pues mientras el cuerpo deseante se relaciona con el fuego y su exterior es “fina” y “pequeñita”; esta aparente debilidad del objeto del deseo expelle sensualidad en su físico e indiferencia en su exterior. Esta contradicción demuestra la relación con las otras almas, así como se lo había expresado al reconocer a los otros y a sí, como hacedora de la palabra (“con mis raras teorías”, “tengo una alma rara”); ahora, esa misma correspondencia ocurrirá con el otro erótico, ya que es otra alma con su cuerpo, y cada paridad es un microcosmos con sus propias reglas. En la construcción de cada *ethos*, noto un juego de fuerzas: lo débil y lo fuerte, donde la naturaleza también va a ser refractaria tanto de la indiferencia (“musgo tendida”) como del ardor, que esta voz va a metaforizar con el florecer y la música, por eso, se lee “finos armoniosos” y “selva fragante”: leves resonancias del cuerpo infantil, que explicaré posteriormente.

Líneas anteriormente quedó por analizarse la carga de sentido dada a “andrajos” y cuyo empleo resuena, pues en esta voz poética este accesorio es mencionado muy pocas veces y siempre con una carga de deterioro y agonía. Como en este mundo creado, “la naturaleza del cosmos se refracta en el ser humano, en su cuerpo y en la casa” (Ricœur, 75), el mencionar la causa un quiebre y provoca una huella, ya que la ropa es un reconocimiento del hombre como ser cultural y moral (debe cubrir la desnudez); el haber escogido la palabra “andrajos” tiene una carga de sentido relacionada con la decadencia de ese marco aprendido: son destellos de lo que será la angustia por el devenir, la fragmentación y la antropofagia: es la relación del hombre con el hombre: ambos escindidos; no del

alma con su cuerpo. Asimismo, este uso tiene otra implicatura, resaltar lo natural sobre lo que menosprecie al cuerpo, pues la ropa no solo cumple la función de abrigar sino de ocultar y sobreponer el no cuerpo (la cultura) al cuerpo (lo natural); es lo que llama Paz, la invasión del “materialismo abstracto” (1978: 117); es deslindarse de la naturaleza cósmica e imponer reglas a la naturaleza humana. Este empleo es una refutación a la ideología que divide el alma y el cuerpo, denigrando este último.

Volvamos a mi interpretación, esa erótica no solo emplea lo más cercano para edificar el cuerpo del deseo, sino que a través de la memoria del alma, le llegan experiencias de otras vidas, pues también este se lo relaciona con el viaje, ya que es una transformación, por eso, rememora cuerpos de otro tiempo que a través de una caricia logra reavivar ese sentir:

VIÑETA GALANTE

Como gemas celestes de una exquisita gracia
¡Oh, **divino Marqués** de esta viñeta antigua!
bajo la áurea peluca de fina aristocracia
me contemplan tus ojos con expresión ambigua.

I en el tapiz oscuro flor delysado [*sic*] de oro
que presta a la gran sala prestigio casi regio
es tu **fina silueta de elegante decoro**
como otro i lys [*sic*] más noble de raro sortilegio.

¡Oh, divino Marqués de peluca empolvada!
A través de mis vidas me dice tu mirada
mil cosas adorables de las noches distantes

en que ponías **tus labios de abate cortesano**
sobre la seda rosa de mi enguantada mano
en los floridos **kioskos** de las Fiestas Galantes.

(Estrada, “Viñera galante”, 1925: 25)

Estos versos, resaltan esas elucubraciones brindadas por las sensaciones y compartidas entre el alma con el cuerpo. Este desliz imaginativo no olvida el uso de las contraposiciones ni del erotismo (veamos el 13^a verso). Es un anuncio de lo que luego será la encarnación de ese deseo en un cuerpo palpable: el Amado. Además, hay una primera inserción de términos de la modernidad, también usado en “Estroncio 90”. No es muy recurrente pero aparecen: “kiosko” y “bikyni”.

Otro salto temporal pero con el mismo fin: elogiar la belleza masculina, que en este caso es alabar el espíritu, no deja de filtrar huellas de ese tiempo, pues tanto alma como cuerpo son similares, indirectamente, se cae en el estereotipo occidental. En cuanto a la fotografía –si me permiten esa intromisión metodológica–, tanto el color como la ambientación crean un equilibrio que a través de la palabra, los versos y la rima, pintan ese cuadro con muy acertada ilocución que el intérprete ve –y actualiza– ese acontecimiento. La macroestructura descriptiva tiene como intención referirse al espacio y si el poema es también un lugar –por usar la palabra y un canal, el papel–, entonces es una doble exaltación de lo corporal.

HERÁLDICA

Por su perfil **de emperador nativo**
revelador de **espiritual realeza**,
bien merece tu **olímpica cabeza**
decorar el blasón de un conde altivo

O de un viejo tapiz en el motivo
que evoque alguna **cortesana proeza**;
llevada a cabo con sin par **braveza**,
ser un infante seductor i esquivo.

Para encerrar **tu busto soberano**
tallara un marco con artista mano
en el marfil de un oriental tesoro,

¡donde brillarán entre los **tritones**
sagrados i fantásticos dragones
los **unicornios** con su cuerno de oro!

(Estrada, “Heráldica”, 1925a: 28)

En cada caso el erotismo es detonado por un elemento diferente, acorde a la historia, por ejemplo: en “Viñeta galante”, el físico del objeto del deseo es de “fina silueta” y la amante debe ser mirada para activar sus sentidos, así como el único contacto físico imaginado es el beso. En el otro, la braveza. Este poema es uno de los pocos donde se utilizan alusiones a mundos irreales con animales fabulosos: como el unicornio, los tritones y los dragones. Estos cruces temporales son un recuerdo de esas reencarnaciones: enseña el alma al cuerpo, producto de su avatar. Asimismo, son rasgos que pueden considerarse modernistas, pues usan

tanto la forma como la temática de retorno a mundos coloridos. Aunque Ramírez afirma que

no cantó nunca a la melancolía como negación absoluta; no cantó **nunca** ni estuvo tampoco en “paraísos” dudosos; no cantó **a divinos marqueses**, redi-vivos de un tiempo transcurrido; no cantó **al amado que se esfuma en la tarde violeta** (1976: 72).

Este sentir tiene un escenario y una cómplice. Ambas, procedentes de la naturaleza. A través de ellas, va a metaforizar las sensaciones de su interior en este momento de erotismo, cuando comparte su relación con el otro imaginario. Estas son la luna y la lluvia; a su vez, estas guardan un simbolismo erótico en muchas culturas, relacionado con lo femenino y su potencial maternidad.

Princesa vagabunda del Parque Sideral
que en el Azul paseas tu gran melancolía
i en nuestra pobre tierra como una lluvia ideal
de pétalos deshojas **tu luz serena i fría**.

En nuestras vidas tristes **la gloria del ensueño**
divinamente bordan tus dulces manos de liada;

(“Luna hermana”, 1925a: 11. V. 1-6)

La unión del cuerpo deseante y el deseado es una sacralización, por eso se crean dos presencias una incorpórea, basada en la fantasía y otra corpórea, que busca ser encontrada. Pero para llegar a esta última hay un paso: la angustia mezclada con frustración. Con respecto a la primera, lea este poema:

TRÍPTICO

El templo

El templo era de cedro i oro puro
con góticas vidrieras de amatista,
extrañas esmeraldas en el muro
bordaban los caprichos de un artista.

Se alzaban bellos, sobre el mármol duro,
antiguos lampadarios de idealista
i rara forma en el recinto oscuro
fingiendo estrellas de una luz no vista.

Allí los incensarios burilados
ardían junto a los vasos consagrados
i humilde alzaba mi devota voz.

Las plegarias subían cual palomas
i entre espiras de místicos aromas
se erguía divino e indiferente el dios!

El dios

En pálido marfil fue cincelado
el dios por un artífice exquisito
que el brazo de Eros modelara armado
como aparece en el celeste mito.

Sus ojos eran de rubí dorado,
dos ojos ciegos, copas de Infinito,
en cuyo fondo hallábase encerrado
el germen de la gloria i del delito.

**A sus divinos pies mi alma caída
como una débil flor desfallecida**
desnuda i blanca eternamente oraba.

I era tanto mi amor, tal mi quebranto,
—en leve copa le ofrendaba el llanto—
que a mi dolor la estatua se animaba.

Eros vivo

Era su cuerpo macerado en rosas,
la sirena del vértigo en sus ojos
cantaba, i de sus manos amorosas
brotaban dalias i jazmines rojos.

Tenía un cortejo fiel de mariposas
celestes que cubrieron los despojos
de mis mustias corolas dolorosas
i florecieron de alas mis abrojos.

El Ensueño dormía en sus ojeras,
como en lagos de sombra las quimeras.
Era rey i señor el Eros vivo.

¡En el altar en que mi dios se alzaba
mi alma como un perfume se exhalaba i
era mi cuerpo ante él vaso votivo!

(Estrada, “Tríptico”, 1929a: 34-35)

Este conjunto de tres sonetos, cuya forma narrativa prevalece —donde se usa el imperfecto—, pero con una intención emotiva, toma como escenografía: la misa, que culturalmente marca fronteras y sus respectivos actos de habla y acciones, ejecutadas por los interventores que deben demostrar su conocimiento y

comportamiento propio para este ritual (comunicación). Así, en el primero, ella se enfoca en un espacio, centro del rito, en especial en los dos cuartetos, que son una puesta en escena donde prevalece la ideas de iridiscencia por el empleo de “oro”, “amatista”, “vidrieras”, “esmeraldas”; no se deslinda de lo humano-artístico: “burilado”, para indicar esa presencia. Luego recurre a los símbolos del cuerpo deseante, para conformar la iniciación erótica: “lampadarios”, “incensarios”. También, juega con el claroscuro: donde se presenta ese “recinto”, roto por la luz –artificial–. Recurre además a la sinestesia, donde “cedro” cumple con aromatizar el ambiente. Asimismo, la elección de “ardían” tiene una doble semantización: iluminar y refractar la sensación que invade al cuerpo.

En el otro, se hace una descripción del dios con una carga erótica que ya definí líneas antes, al referirme al cuerpo del deseo y donde vuelve al símbolo de contención “copas de infinito, en cuyo fondo...”, pero relacionado con él, además de a sí. La indiferencia se recalca con la metáfora de “ojos ciegos”; asimismo se lo hace poseedor de lo que el cuerpo deseante quiere “el germen de la gloria i del delito”. En los tercetos, la voz poética aparece como sujeto del enunciado y crea un *ethos* suplicante para ejecutar el acto de oración. Para recalcar esa contradicción entre la relación del dios y de quien pide; se crea una dicotomía que muestra el poder entre los dos –se vuelve a referencias occidentales–: amo y esclavo; esta, se acentúa con el último verso: “se erguía divino e indiferente”, que como lo dije líneas antes, en la relación amorosa y en el encuentro erótico, se refractan las relaciones sociales, donde prevalecen esas dicotomías, propias del hombre fragmentado. En esta cosmovisión, la indiferencia expresada por los otros, es la cual detona la angustia, que se hará intensa cuando se encarne al objeto del deseo y se lo quiera convertir en el Amado. En los últimos tercetos, se vuelve a enfocar en la suplicante y comienza la transmutación de la estatua –eros vivo –, a través de la “ofrenda”, en un “rei i señor”. Además, se deja claro que él es generador de luz.

El agradecimiento del dios transformado y sus dádivas, se metaforizan con las alusiones a las flores y todo lo que está en su cuadro semántico, tanto el uno como el otro comparten ese marco; esta elección tiene una gran carga erótica, pues

en la simbología, e incluso algunas religiones, la rosa, en especial, es representante del útero. En este encuentro, es partícipe el cuerpo y el alma de la suplicante, donde también sufre una transformación relacionada con el fuego y el aroma, “perfume” y cuerpo “vaso votivo” (veamos los dos últimos tercetos): vuelven las sinestesias y la relación con la naturaleza y su iridiscencia propia, que se contrarrestaría con la provocada del primer soneto.

Así pues, como este nivel de erotismo tiene su escenificación en la imaginación, entonces se juega con la unión del cuerpo propio y la del deseo, sublimado a un cuerpo divino, para lo cual se recurre al ofrendarse; por lo tanto, se conjuga la mayoría de símbolos ya aludidos y la voz de la enunciación crea este encuentro. En sí, en este punto, hay una voz femenina que plasma un deseo de “amor-pasión”, que deja de ser el exento de contacto físico, cuyo derecho a ser dicho solo era privilegio de “ellos”. Esta licencia social solo fue conseguida a partir de los años sesenta y, en el Ecuador, un poco más tarde por el grado tardío de aceptación tanto de las rupturas como de los cambios; su aparición está fechada a principio de los años veinte, cuando muy pocas voces femeninas se arriesgaban a hacerlo en esos términos; una de ellas, a nivel sudamericano y de lengua española: Juana de Irbabourou, como bien lo había relacionado Ofir Carvajal.

En este clímax de conjunción, irrumpe la angustia que devela esta encarnación edificada por la imaginación, por lo tanto cuerpo con alma deben regresar de ese sueño y buscar la corporeidad real. Es cuando se hace menester convertir el cuerpo del deseo, al dios Eros, en el Amado. Es el momento cuando Psiquis ve el rostro semiluminado de su amante y se rompe el encanto de lo prohibido. Asimismo, la voz de la enunciación comienza otra vez la erranza, pero con otra angustia: “el devenir y la muerte”, tratada en el siguiente acápite.

Cuerpo del Amado

El erotismo como se especificó anteriormente es un camino para la voz de la enunciación; como está enfocado en un objeto de construcción imaginaria, entonces debe cambiarlo a algo tangible, pues el ser humano es un cuerpo que

siente, necesita enfocar ese idílico sentimiento en la carne real y palpable; por ello, pasa a cantar al amor: a esa «misteriosa inclinación pasional hacia una sola persona, es decir, transformación del “objeto erótico” en un sujeto libre y único» (Paz, 1993:34). Mientras en el erotismo, el fin último eran los sentidos, en el amor, el deseo hace que se busque la felicidad y la perpetuación, ya que “todos los hombres padecen una carencia: sus días están contados, son mortales. La aspiración a la inmortalidad es un rasgo que une y define a todos los hombres” (43).

El deseo por ser perenne y eternizarse, ha sido la preocupación constante en esta voz poética. Lo ha hecho con la palabra, por eso, eligió ser poeta: “concebir con el pensamiento” (44); falta hacerlo con el cuerpo, para que se equilibre y, así, no encontrarse con “el fantasma de la Esterilidad”. Entonces, aparece el Amado, con el cual hay un diálogo entre almas y cuerpos. Este logro será un aprendizaje que le llevará por la frustración –aparece la angustia, que le había dado soslayo–, antes de su logro, ya que “los hombres aspiran a la felicidad y la quieren para siempre” (1993:43).

El amor y el erotismo están ligados, solo difieren por la finalidad y los partícipes. Por ello, hay que traer a escena al sujeto deseante, cuyo *ethos* se ha presentado anteriormente, pues es a partir de esta escenografía que se va a cumplir con ese acto comunicativo: el amor. Así, la voz enunciativa vuelve a un *ego* suplicante y que se da al otro: se esclaviza y pierde su poder, pasa de sujeto a objeto, porque en el amor importa la libertad del otro y el propio suplicio (60),

Bebe en mi boca Amado toda la humana angustia,
el deleite supremo como en ardiente vaso;
embriágate el aroma de mi carne que mustia
ha de nutrir mañana el terrestre regazo.

Sórbeme el alma, Amor, en un beso infinito,
como el Sol a la gota de lluvia cristalina;
inmólamе a tus ansias con el fervor de un rito
secreto celebrado por voluntad divina.

(Estrada, “Ananké”, 1925b: 55. V. 1-8)

Este cuerpo deseante es cuerpo “inmolado”, carne ofrendada al Amado para alimentarlo, ya que el comer se relaciona con el sacrificio del amor. Por ejemplo, el acto de Jesucristo, el darse para la salvación de la humanidad: hay una alusión a este en las relaciones amorosas, es la suma prueba de la potencia de ese sentimiento, ya que quien ama hace “una apuesta, insensata, por la libertad (...) ajena” (Paz, 1993: 60). Esta acción recuerda a las hecatombes y a las ofrendas de carne y sangre de los antiguos celtas donde, incluso, se recurría a lo humano, como lo demuestran los restos arqueológicos encontrados en sectores aledaños a los santuarios.

El deseo por traspasar la energía vital al otro, también es una búsqueda de eternidad, ya que el cosmos recurre a este intercambio para la sinergia, por ello, un adagio popular dice “eres lo que comes”, para entrar en la energía del mundo; en este caso, la muerte es un camino, un “avatar”, para la consecución; mas cuando esta sirve a fines ambiciosos, de acumulación: sociales y no humanos, fragmenta el equilibrio y crea la separación de cuerpo por el logro “hambriento” del no cuerpo, donde la masa olvida el diálogo con su alma individual, ya no es persona, olvida su *telos*, como se lo analizará posteriormente.

En esta lucha de poderes se crea una dicotomía, un encuentro de contrarios que están en la esencia misma de la humanidad y, por ello, ese deseo de unidad; aquella se refractan en las construcciones sociales y culturales. Es tal la euforia que ordena su propia destrucción con hipérboles; nótese que se vuelve a los símbolos eróticos: “ardiente vaso”, al fuego presente en “Sol” e “inmolar”; tampoco, se aleja de la naturaleza refractante de su sentir, cuya constante va a ser la metáfora de su encuentro.

Como el amor busca el alma de la otra persona a través de los cuerpos, entonces aquella puede o no recibir la ofrenda y cumplir con el deseo. En el poema “La cita”, se plasma la indiferencia y el dolor de no ser amado. A través de cinco cuartetos y un pareado, la voz poética contrapone esas dos realidades: el deseante que lleva las ofrendas y el Amado que inmutable, las desdeña:

Yo fui a la cita. **Amado**, como siempre llevando
la miel, la flor, el bálsamo i el agua milagrosa;
puse a tus pies la ofrenda i te besé esperando
oír de tus palabras la música amorosa.

¡Ah, nunca lo soñara! Tu voz rasgó el anhelo
de mi devota espera i la escuché remota!
palidecí hasta el alma i el constelado cielo
me oyó gemir doliente como una cuerda rota.

I fue esa noche dulce, primaveral, florida,
en el parque de luna, de músicas i arrullos;
hablaste...tus palabras no olvidaré en mi vida:
«Otros brazos me aguardan **más fuertes** que los tuyos».

(Estrada, “La cita”, 1925b: 67. V. 5-16)

Esta misma escena se dio en “Tríptico” (Estrada: 34), pero en ese caso Eros le correspondió y no en este cuando escucha: «Otros brazos me aguardan **más fuertes** que los tuyos». Esta frustración se acentúa cuando reconoce que el complemento es un alma y un cuerpo; no importa su género. Esta misma sensación se cantará en “La última cita”. Pues “el otro es inaccesible e invulnerable. No somos transparentes ni para los demás ni para nosotros mismos” (Paz, 1993: 60).

Para hablar del encuentro amoroso, de nuevo recurre a la escenografía de la misa; esta metáfora es un recurso elegido para sublimar el acto. En la antigua India, la tradición había incluido el sexo ritual y público. Esta elección de la voz poética también puede tomarse como un acto de herejía, donde discute con la visión judeo-cristiana y su máxima celebración. Esta imbricación de dos “tradiciones [también se lee en] Quevedo [quien] las altera y, en cierto modo, las profana” (...). El poder que la anima y le infunde una terrible eternidad es el amor, el deseo” (Paz, 1993: 67).

El deseo es una consagración, (...). Se conserva así una de las nociones cardinales del amor en Occidente: la consagración de la amada. En sus dos vertientes la imagen suscita la de la sagrada comunión, turbadora y sacrílega analogía que es asimismo una violación del platonismo y del cristianismo” (65-66).

Este empleo obliga a la voz poética, a crear las fronteras internas y externas, donde se debe cumplir el acto de habla respectivo; se escoge una temporalidad

interna de la misa: la comunión. En este caso son necesarios el oficiante y la hostia para la consagración. ¿Pero, por qué se ha escogido este acto y este momento? Pues, es cuando se da la transustanciación de los elementos: la transformación. Como he recalcado, el cambio es una constante en esta conciencia por su conexión con el siempre y la erranza. Veamos “La senda”. Como el amor y el deseo, relacionado con este, es eterno pero no para una vida humana sino para el cosmos. Irrumpe otra vez la angustia para recordar que el ser humano no puede vivir sin el miedo. Son dos temores: el perder al Amado, por otra o por la muerte, y el no perpetuar la descendencia. En este, se vuelve a sentir el accidente –como dice Paz–, que es empleado para dominar, ya sea de manera particular o sobre la especie.

Esta permanencia es cantada en el poema, a continuación transcrito; lo que extraña es que se crea una imagen del dios católico, donde se vuelve a caer en una transgresión de la mística cristiana. Asimismo, parcialmente reniega de su cuerpo y lo cuestiona como se puede leer en “Fleur du mal”.

MI RUEGO

Señor: llévate todos los dones que me diste:
mi juventud enferma, mi sonora alegría,
las alas de mi ensueño, mi primavera triste
i sí también lo quieres mi cáliz de Poesía.

Marchita mis rosales, mancha mi blanca veste,
manda los buitres negros de la Desolación
a que se nutran ávidos en la carne celeste
del ruiseñor que canta dentro mi corazón.

Haz duro el pan que coma, más negra la negrura
de mi incierto destino; dame el vasto dolor
que soporta la tierra: Toda la desventura
recibiré serena si me dejas mi amor!

(Estrada, “Mi ruego”, 1925b: 49)

Extraña también este cambio, pues le dedica todo un poema. El dios escogido por esta voz poética ha sido casi siempre Eros, así con todo su nombre, incluso, lo ha tratado con familiaridad, pues ha usado el posesivo y siempre con un *ethos* de bondad y consideración, recalcando su cualidad de equilibrio. Mas en este poema, el dios cristiano es hiperbolizado en sus acciones y se lo convierte en un dios-caníbal, que usa el temor y busca ser saciado, como que fuese un dios pagano. Es

la rencarnación de la angustia travestida de miedo. Nos recuerda a las culturas calientes como decía Levi-Strauss (1987) y guarda mucha relación con la caracterización que adoptó en América desde la colonia.

Este es el primer poema de *Bajo la mirada de Dios* y, por ello, sorprende el *ethos* que le ha dado, además de abrir una brecha entre este y el nuevo dios en que se convertirá el amado. Este no es el “Amado” de San Juan de la Cruz”, invocado por “el alma enamorada”. Sino uno humano y empáticamente complementario, que se contrapone con la mística. Veamos un fragmento, donde habla la amada en uno de los poemas de

¡Señor, Dios, amado mío! Si todavía te acuerdas de mis pecados para no hacer lo que te ando pidiendo, haz en ellos, Dios mío, tu voluntad, que es lo yo más quiero, y ejercita tu bondad y misericordia y serás conociendo en ellos” (De la Cruz, 1958: 955).

En este momento, la felicidad tiene que compartir escena con los celos, servidores de la angustia y, metafísicamente, se imbrican con el temor al devenir, que sumirá a la voz poética en la zozobra. Aparecerán fantasmas –ya no como el espectro amante que la visitaba en sus momentos eróticos de concepción de la palabra–, que anidarán en su mente, en sus sueños, para quitarle a su Amado, incluso, el tiempo, la muerte ya no serán vistos como cómplices sino como oponentes.

CUANDO VUELVAS SIN MÍ...

(FLOR NATURAL EN LOS PRIMEROS JUEGOS FLORALES
FEMENINOS ORGANIZADOS POR LA FEDERACIÓN
UNIVERSITARIA EN LA CAPITAL DE LA REPÚBLICA.)

...Entonces, ya no seré en la tierra
i mis alas sabrán de los espacios
eternos,
de los mundos lejanos
i de las otras almas;
mis alas, anhelantes de Azur
i de Misterio,
que se estremecen solitarias
irán —manchadas con mi sangre—
como dos velas locas,
surcando la Tiniebla.

No hará mucho tiempo...
Aun mi nombre

hará asomar a las pupilas llanto
i el Verso mío:
aroma i gracia, dolor augusto i Vida
ha de ser como un arca
celeste
flotando en el océano del Olvido...
No hará mucho tiempo!
tan poco
que aun a mi loco corazón sonoro
no llegarán las ávidas raíces
de los rosales que en mi tumba crezcan.

Como antaño
vendrás al parque amigo,
“al viejo parque acogedor i bello
llena el alma de sueños.....
Tu mano fina oprimirá la mano
de la dulce Elegida.

Penetrarás al parque:
la fuente clara, los floridos árboles,
el banco aquel i hasta las hojas secas
te acogerán como fraternos brazos.
La **nueva Amada** cantará a tu oído
la canción inmortal.

Tus manos
como dos barcas de marfil i rosa
o bien como dos lirios que desmayan
suavizarán su cabellera ondeante...

Su cabellera...

¿Será como la noche o como el sol? ...

¿Cómo será, Adorado,
tu amada por venir? ...

¿Tendrá un nombre mui dulce? ...

¿Serán sus ojos cielos o abismos para tu alma?

Ah, yo estaré bajo la tierra sola
i fría e inmóvil en mi sombra sin fin...

Derrepente,
quedarás silencioso
y casi triste sin saber por qué.
Mi sombra leve,
pálida i delicada como un sueño, envuelta entre la seda de mis velos,
se acercará en la Noche...

I mis ojos,
tristes de amor i trágicos de angustia
alumbrarán tu olvido,
Un sollozo...una lágrima...
Acaso nada!
Nuevamente quedarás silencioso...

I ella entonces
te besará en los ojos como **a un niño**.
Tu voz tendrá la música de un arpa,
tus labios sonreirán
i tus palabras
caerán como luceros en su alma:
«Bésame, Amor, que con tus **labios unges**
mis dolientes heridas...

Bésame, Amor, para que alejes
los malos pensamientos que me asedian.»
I tus manos,
dulces i puras a mi boca amante
suavizarán su cabellera ondeante.

¡Yo estaré lejos i sola bajo tierra
cuando vuelvas sin mí!

(Estrada, “Cuando vuelvas si mi”, 1925: 52-53)

Asimismo, el temor al “fantasma de la Esterilidad” le lleva a personificar un estado, que en ella es un temor, una angustia por el devenir, ya no de su amor, sino de su “estirpe” –recuerde los últimos versos de “El hombre que pasa”–, de la raza humana: temor a la muerte, al fin, contra el que ha tratado de luchar con la unión de opuestos y la encarnación del alma; también es expresado en el poema anterior y cuya única salida es recurrir a la Gran Madre.

CUANDO LLUEVE

*“Il pleure dans mon cœur
comme il pleut sur la ville”.*

De una obsesión extraña mi espíritu poseso
en la noche poblada de imprecisas visiones
cuando la lluvia entona su monótono rezo
percibe dolorosas, raras lamentaciones.

I pienso en los rosales que habrán de deshojarse
como una nívea alfombra sobre el helado suelo
i en los rubios infantes que no verán alzarse
la frente de la aurora en el rosado cielo.

Tengo piedad de todo mientras afuera llora
la lluvia monorrítmica con voz inquietadora
sumergiendo mi espíritu en angustia innumerable.

¡I sufro por los muertos que sienten bajo tierra
—ese lecho sombrío, que a nuestra Nada aterra—
filtrarse hasta sus huesos la lluvia inevitable!

(Estrada, “Cuando llueve”, 1925a: 15)

En ese estado de angustia por el devenir: la muerte –Veamos también “La ruta” (32-33)–, hay un halo de tranquilidad pues es la tierra que le acogerá y, por lo tanto, es una renovación y resurrección, ya que “la aspiración a la inmortalidad es un rasgo que une y define a todos los hombres” (Paz: 1997: 60). No se deja de lado la naturaleza, sus símbolos y alegorías. Vea este poema, donde también se

vuelve al ruego dirigido al dios cristiano, con la misma caracterización ya explicada:

LA CANCIÓN DE LA SEMILLA

Desde mi pequeñez elevo al claro cielo
el beatífico incienso de mi sereno anhelo
¡ Aquel que para el hombre está ciego ¡ callado
habrá de conmoverse a mi ruego ascendrado,
porque el dolor del hombre fruto es de su maldad
el mío tiene su fuente en la eterna Bondad.

Yo ruego al dulce Padre que al madurar mi grano
cuando en **la rama triste**, del Sembrador la mano
me arranque, encuentre el seno de la **Tierra sagrada**
propicio a que yo pueda abrir regocijada
el cofre milagroso de la existencia mía
con una gracia santa hacia el divino Día.

Yo llevo en lo más hondo de mi nada escondida
la milagrosa copa perenne de la Vida;
mi ser diminuto duerme la melodiosa
arpa ideal de las hojas... A la brisa armoniosa
me ofrendaré en un hálito de infinito dulzor
pues yo soy una gota del **eternal Amor**.

Mi savia generosa habrá de ser más tarde
un áureo ¡ dulce vaso que dentro de sí guarde
para los peregrinos deliciosa ambrosía.
A la hora del crepúsculo, bajo la sombra mía,
mientras los labradores a sus hogares van,
se oirá tañer alada la flauta del dios Pan.

I cuando ya los años tornen **secas mis ramas**
habré de darme aun en ardorosas llamas
a cuyo amor los hombres deshojarán **las rosas**
pálidas de sus sueños, con palabras unciosas...
¡Qué a la celeste Aurora que mi existencia encierra
le sea propicio el seno de la nodriza Tierra!

(Estrada, “La canción de la semilla”, 1925a: 18)

En este poema de sextetos de rima abrazada, se hace un juego con el *topoi* (símbolos colectivos relacionados con los estereotipos culturales) de la agricultura, donde está ella como árbol –analizada anteriormente–, dios como “el Sembrador”, la Tierra como acogedora y vientre para que su cuerpo se transforme en “semilla”, los hijos, donde seguirá el ciclo eternamente; por ello, alude a sus símbolos: vaso, cofre, rosas,..., al instinto erótico “dios Pan” y a la presencia de su existencia transmutada en “sabia”. Aquí, es cuando la Tierra adquiere su simbolización de madre dentro de esta conciencia; va a tener un sentido

polivalente, pues va a ser muerte y vida. Esta unida a la lluvia, agua, regresan a la idea de los opuestos ya que, en conjunto, constituyen “la milagrosa copa perenne de la Vida”. Por eso, su siguiente preocupación y construcción simbólica se relaciona con la maternidad, cuya interpretación está en el siguiente acápite.

El cuerpo maternal

El cuerpo maternal sintetiza en esta voz poética toda la simbología empleada, porque es la única que lleva inherente la trascendencia, la eternidad, el constante cambio, el porqué del siempre. Es un *leitmotiv* empleado por muchos poetas, artistas, etc. Aunque la acción de dar vida esté relacionada socialmente con la femineidad y la mujer, no debe considerarse como determinante para un solo sexo, pues el acto de concebir está en potencia en ambos. Por eso, en esta voz poética, el trabajo con la palabra le da uno y el de su deseo, otro; ya se vio esa elección y actitud anteriormente, al elegir el exilio, la erranza, el viaje. Son las dos maneras que tiene el ser humano para luchar contra el tiempo perecedero y lograr el siempre eternal.

Como se ha recalcado a lo largo de esta interpretación, la idea de complementariedad y correspondencia ha sido una *poiesis* tanto a nivel lingüístico-metafórico como a nivel ontológico. El retomar un símbolo universal para construir alrededor de este su estética, acentúa la cosmovisión sobre la unidad. Antes fue Eros, el dios que da equilibrio; ahora eso se plasma en la figura de la Gran Madre. Esta elección le aleja de la construcción simbólica de Gabriela Mistral, para quien la esterilidad es el camino para obtener la iluminación (Rodríguez, 1984); ella se inclina más por la mística de los ascetas. Bajo esta elección, la una parecería alejarse de lo americano y la otra acercarse más, por emplear esa herencia: explicable por el grado de modernismo explorado.

El símbolo de la madre –más arquetipo– está presente en todas las culturas y está relacionado esencialmente con el mito de la creación; su actualización es una analogía de la actividad de la materia, de la naturaleza, en sí de la Tierra, del cosmos. Sus fenómenos o cambios son refractados en las representaciones

humanas, en especial, la dualidad de vida-muerte. Así en la antigüedad, la Gran Madre era reconocida como la gran fecundadora, por ello, se la deificó. No es raro entonces reconocer culturas telúricas, anteriores al cristianismo, donde la madre es la base de todo: Coatlicue en la de México y Pachamama en la Inca. Su máxima expresión era la fecundidad, por ello, se la plasmaba en las representaciones y justifican las valoraciones dadas al cuerpo, el respeto y temor a la vida, sin olvidar que todo es ambivalente y en eterna armonía. Basta observar las estatuillas de mujeres exuberantes, –Venus de Valdivia en Ecuador– cuyas zonas asociadas a lo reproductivo eran hiperbolizadas. Esto revela el valor y la conexión con esta entidad, cuya simbolización generó el motivo del origen y la idea del espiral: todo en equilibrio cósmico. Pues, así como la Tierra da vida, genera muerte. Relacionadas con esta doble presencia, nacieron conexiones y simbolizaciones, una de ellas la serpiente, que por su cambio de piel replicaba la regeneración; de igual modo, la asociación dada a formas circulares: más que todo las espirales que regresaban a la tierra. El calor y lo cóncavo fue empleado para aludir al vientre materno, que da vida y muerte cuando aprisiona. Ya me he referido a estos usos en esta voz poética.

Asimismo, esta presencia de la madre ha estado refractada en las constantes alusiones a la naturaleza, a la tierra y a sus elementos esenciales: árbol, agua, luz. Si nota la imagen inspiradora, la musa, del primer poemario es la madre, a ella le dedica su concepción poética.

Pero como toda simbolización requiere de un proceso de constitución, por ello es necesario interpretar cómo se ha dado de manera específica en esta voz poética. Como aseveré la angustia es el *pathos* constante y por ello, vuelve a hacer su aparición para mostrarse en tres clases de concepciones de este símbolo, cuya tensión recurre a los otros analizados anteriormente, pues tienen una representación y una semántica dentro de muchos mitos y códigos. Así percibo que existe una angustia general por la pérdida de la madre, de ese poder de engendrar por siempre. Esta figura la presentará en tres variantes, cada una con la relevancia de una derivación de la angustia: temor por la esterilidad; dolor por la

ausencia de una madre concreta; zozobra por la pérdida de madres ante la guerra, ante la conveniencia social, ante el olvido de los hijos.

La primera manifestación se la canta mayormente en el primer poemario, en especial, en *Como el incienso* y da origen a la maravillosa proliferación de metáforas, sinestesias y símbolos circulares y de contención ofrendados al Amado y donde se dio rienda suelta al erotismo de conjunción, como se lo ha interpretado en los acápites precedentes.

Ese temor está plasmado en el soneto de rima abrazada “Fleur du mal”, perteneciente al primer poemario, en el cual canta a “las fuentes de la Vida”, una metonimia de la maternidad, donde se radicaliza la ausencia del hijo; note que además se vuelve a la idea de los objetos de contención y al contraste entre lo blanco de su presencia y lo colorido de la naturaleza:

“(…) la boca infantil
tan fresca y delicada como rosa de Abril
de estos frutos extraños no han de exprimir la miel.

(Estrada, “Fleur du mal”, 1925a: 10. V. 9-11)

Además, se recalca la acción de alimentar, de prodigar vida: el cuerpo por el otro; este sacrificarse se connota con la utilización del infinitivo, que tiene una carga semántica de violencia. Esta angustia se trueca por una satisfacción, sacralizada en un rito, ya que el vientre es el templo de la vida. En este caso es alimento corporal y por ende espiritual, ya que se da la complementación y la correspondencia.

Cuando se cumple la acción de concebir y cuando se anuncia el devenir, entonces ella procreará recuerdos en el amado desde la muerte. Es una manera de resucitar. También es un acto erótico perenne: “Un amante así puede engendrar en el alma del amado el saber, la virtud y la veneración por lo bello, lo justo y lo bueno” (Paz, 1993: 44), así como el porvenir. Veamos la cuarta estrofa de “Cuando vuelvas sin mí”, anteriormente citado. Asimismo, el Amado puede compartir este sentir y transformarle en niña y él, en la madre; como aseveré

antes, este valor maternal no es innato al sexo; incluso comparte algunos de los símbolos, pues son paridades como cuando se hablaba de Eros:

óyeme desde lo hondo de tu entraña,
desde el hogar llameante de tu pecho.

(Estrada, “A él”, 1925b: 64-65. V. 7-8)

Note que la ritualidad de la entrega y el renacer de mujer como madre es asociada, en esta voz, con la arcilla y el florecer. La primera tiene una relación con el fuego y su transformación, donde también interviene la mano del artífice. Lo natural son dos fuerzas: tierra, calor y agua en el sudor. Por ello, incluso una sinécdoque del amado es su “mano”, que siempre se la alude para resemantizarla y darle ese valor de creador y de potencial caricia, inherente a lo erótico. En este caso, este material pierde su connotación judeo-cristiana para adquirir una propia, donde se conjugan algunas lecturas, pues también hay que recalcar su finalidad, que es tener una forma.

La alabanza a la maternidad es cantada en su suma presencia: la Tierra, a la cual se la representa como la Madre, la deidad a quien se le hace partícipe del cumplimiento de su “precepto”. Asimismo, se le ruega –con solemnidad, por ello, los alejandrinos y la anáfora– por los hijos, que también le ofrendarán su continuidad.

EL POEMA DULCE

Tierra, celeste madre, ya puse en tus caminos
áureos bajo los soles, grises bajo las lunas,
i **brote de mi carne**: blanca albura de linos,
tierno como una rosa bajo el alba feliz.

Un día, como en los campos cae la lluvia del cielo,
cayó en mi arcilla pobre la semilla ardorosa
i la arcilla doliente extenuada de anhelo
se daba en savia i sueños nutriéndola adorante.

Yo la sentía en mi carne estremecerse igual
al corazón cautivo de un pajarillo tierno
i ponía en mis manos la levedad ideal
de un pétalo al posarlas embriagada en mi seno.

Tierra, celeste madre, de la suave fragancia
de las puras i frescas, de las más blancas rosas!
yo aromaba las galas, las sábanas, la estancia
en que había de abrirse como flor a la Vida.

En las blondas sutiles i en la tela sedosa
iba bordando mi alma un ensueño divino
en tanto que su esencia mística i luminosa
se tornaba en mi frente un destello sagrado.

Brillante me sentía de una gloria extrahumana,
había en mi voz temblores de dulzura infinita;
sentía en mí sombra densa despertar la mañana
plena de alegres trinos i claros horizontes.

I un día —epifanía de un astro milagroso—
un destino escondido entre gasas de ensueño
brotaba en rosal nuevo el cuerpo doloroso
puro **como una hostia** en su ofrenda sangrante.

I ser alma en los actos, en la voz, en el paso;
ser una dulce cuna para ese ensueño vivo,
i que las tristes manos sean en su carné raso
suave para no herirlas con la caricia trémulo.

Dar a la boca pura, rosada e inocente
con un placer divino nuestras **copas de miel**,
i ver que se prolonga en una clara fuente
nuestro ser de inquietud, de misterio i amor.

Saber que al fin del Tiempo, como río incesante,
de dos vidas ardientes irá la esencia pura;
sentir que un Verbo humano en nuestra carne amante
se ha nutrido exaltándonos a un destino sagrado!

Tierra, celeste madre: siémbrale tus caminos
de céspedes sedosos i rosales en flor,
dale tus aguas puras i embriágalo de trinos,
desnuda tú alma eterna a sus ojos en fiebre.

Pídele al sol sus oros, a la luna sus velos,
su misterio a las frondas, su música a los vientos;
ahóndate **como ánfora que** guarda los tesoros
de espléndidos ocasos i de albas florecidas.

Sean esas tus ofrendas de amada que se entrega
al profundo deseo de un amado perfecto;
de toda tu belleza su corazón anega
que él pondrá **en tus entrañas** simientes milagrosas.

Tierra, celeste madre, ya puse en tus caminos
áureos bajo los soles, grises bajo las lunas,
el brote de mi carne, blanca albura de linos,
tierno como una rosa bajo el alba feliz

¡Oh, **Tierra en tu regazo ya puedes recogerme!**

(Estrada, “El poema dulce”, 1925b :72-74)

Asimismo, dentro de este ruego está una alusión a la doble condición de la Tierra, la de nodriza y la del renacer a través de la muerte: una “fagia” con finalidad de resurrección. Veamos el último verso del poema anterior.

Este empleo se relaciona con lo interior, esa luz interna, por eso en esta voz, las referencias a la iridiscencia son constantes, el blanco radiante. El “dorado” no tiene un peso en esta voz como sí lo ha tenido en Gabriela Mistral y en los místicos –como ya lo había explicado líneas arriba–; se prefieren colores fuertes y los añade para complementar y acentuar la brillantez del rojo: “rubí dorado”, “dorado vino”. El Amado, se vuelve Adorado en pocas ocasiones. Dentro de este campo semántico, entra “rubio”, que tiene dos connotaciones: una positiva y otra negativa en esta conciencia. Cuando se refiere a hijos o a la naturaleza, casi siempre, es la primera y cuando se refiere a la segunda, a los herederos del oro, un signo del capitalismo, como lo interpretaré posteriormente.

La segunda manifestación se la enfoca en *Tinieblas* (1943), donde se plasma el sentir, el corazón dolido por una pérdida maternal, que es el detonante de ese sentimiento. La orfandad es el estado de desarraigo que eleva el amor maternal más allá de lo corporal y humano; lo acerca a lo ultraterreno, pues es el estado de la muerte previo al renacer. La presencia de la madre propia ha sido un interlocutor invisible, testigo de su concepción de la palabra; este objeto del enunciado, no ha tenido voz propia pero se le ha construido como compañía o presencia constante; ha sido el ideal de ese “deseo maternal”, al cual ha querido imitar esta voz poética. Diálogo directo con ella está en la dedicatoria del primer poemario. Tenga en cuenta que muchas de las cualidades de bondad son trasladadas a la otra madre: la maestra (Vea “La madre” de *Cometas al viento* y “Poema a la maestra” de *Justicia a una labor*), cuyo actuar tiene una doble función: la de progenitora y la de heroína, que analizaré posteriormente.

En el poemario de 1943, la simbolización de madre es sublimada, pues si antes esas alusiones se referían a su cuerpo, estas ahora son trasladadas al de la madre.

Para vivir cuando tu lámpara ya estaba extinguida:

¡Arcilla de luceros que robó de Muerte!

(Estrada, “III treno”, 1943: V11-12)

Incluso, el juego del claroscuro es descriptivo de un estado anímico, pues la voz de la enunciación, en yo, se coloca en la obscuridad, mientras anhela la luminosidad de ese ser ausente. En este poema hay una utilización del *nostos* como fondo y la estructura ha tomado el treno, que es un poema corto de lamento triste y reflexión moral.

En este momento de tristeza, la muerte y la vida son entendidas como dos fuerzas disímiles, causantes del dolor, pues mientras la una arrebató, la otra continúa inmutable su existencia. Encontré una ruptura de la concepción creada pero no por mucho.

Está muerta i es como si no hubiera sido nunca en la tierra.
¡Hai sol i fragancias i música de viento i de canciones
aquí afuera. I ella está ciega i sorda e inmóvil
para siempre, dentro del nicho frío, vestida de tinieblas!

(Estrada, “I treno”, 1943: V.10-12)

Con esa angustia, se opera en la voz poética un acto de “procreación”, ya que su madre –su musa– ha dejado el mundo físico, entonces, ella la transforma en recuerdo que vive en su interior. Esta transmutación de un plano físico a uno abstracto, es un acto de regeneración y de antropofagia; es la concepción en la palabra, cuyo poder la corrobora como parte de la Gran Madre, pues duplica el atributo de la naturaleza, donde la relación vida-muerte vuelve a ser complementaria. El amor seguirá dando vida a esta ánima o espectro en que la ha transformado. En ese plano –muy visitado por la voz de la enunciación– continuará un diálogo.

(...)
PERDÓNAME, por llevarte en el aliento de mis labios,
por **hacerte vivir en el cauce** pálido de mi sangre
(...)
PERDÓNAME, si no puedo **renunciar a tu presencia**,
si mi angustia materializa tu perfume,
(...)

PERDÓNAME, por **hacerte vivir en el impuro vaso de mi carne**,

a ti de azúcares divinos, de silencios astrales,
(...)

(Estrada, “IV treno”, 1943. V. 2-3, 5-6, 9-10)

Esa energía de la madre es iluminación ingerida; en el interior regenera y devuelve a la naturaleza. Vuelve la voz poética a relacionarse con la Tierra y la iridiscencia, gracias a esa presencia. Es decir su simbología se carga, pero está latente ese aprendizaje, por ello usa las antítesis y mucho las anáforas en estos cuartetos que sobrepasan el alejandrino en muchos versos y donde se contrasta tanto con la metáfora como con la sinestesia. Además, este alargamiento versal le lleva a una experimentación, donde le da libertad a la palabra, elección que le aproxima al verso libre que prevalecerá en *Nuestro Canto*, donde incluso son pocas las recurrencias del soneto y la simetría estrófica. En este poemario, también inicia su uso de las preguntas retóricas y de lo admirativo, pues prevalece el *pathos* del dolor mezclado con el recuerdo. Este interrogar le da el carácter al treno, rara vez escindido del *ego*, pues la reflexión es latente en los veinte componentes.

Como su *ethos* no puede deslindarse de lo erótico, hace un juego donde se reaviva esa conexión con el cuerpo para demostrar lo afectivo. Si ese treno se lo sacara de contexto, pasaría como la voz del amado que canta a la amada y ella, prisionera espera su palabra. Esto se debe al deseo por la vida, el “cause”, que es su característica y entraría en lo que Paz, llama el “amor cortés” (1993: 65-65).

X TRENO

¡QUÉ no daría por alzarle de la sombra!
¡QUÉ, por echarme una vez junto a tu cuerpo santo
i por ceñirme el cuello con tu brazo,
sintiendo el puro río de tu sangre!

¡QUÉ, por besar sólo el pie blanco i pequeño,
lleno de azules venas i de gracia,
por palparte las manos, los cabellos,
igual que cuando tu estrella me alumbraba!

¡QUÉ, por sentirte el dulce aliento de niño nutrido de leches y de mieles
por percibir tu olor casto, igual a ningún otro,
por sentirte tierna, como tallada en un solo corazón,
con mis manos heridas, como dos palomas huérfanas!

En esa hibridez de sentimientos, la culpa y la añoranza buscan a la musa perdida, pero prevalece la angustia del pensamiento por lo que pudo ser y no fue. Un tiempo ficcional creado para increparse, necesario para aumentar y justificar el dolor, en sí, su *pathos* constante. Asimismo, la resignación devuelve a la tierra su poder regenerador y de acunar.

Este poemario cierra con uno titulado “Canción de Cuna”, donde puede darse una doble lectura, pues en esta la madre se vuelve hija y la hija madre. Este traslado de funciones, recalcan esa potencialidad y presencia constante del equilibrio, propio de todo lo relacionado con la naturaleza. Asimismo, esta intención de devorar, que se ha llamado parricidio en el arte: crear un nuevo orden abandonando el anterior y quitándole valor, poder, voz y presencia para tomar su lugar y ejercer esa función. En las sociedades modernas “ese apropiarse de la energía del otro” (Jáuregui, 2008) ha sido la táctica: el infantilizar es matarlo sin derecho a surgir, es una agresión al cuerpo por un no cuerpo, como dice Paz (1978). Es propio de las sociedades capitalistas y comunistas, que vive de la carne de los pueblos y crean dicotomías irreconciliables. Es un inicio de la preocupación que dará pie al último momento de la palabra en esta voz.

La tercera manifestación nace de la comprensión de la escisión humana a partir del predominio de intereses no corporales, generadores de una antropofagia y un desequilibrio; estos sumen a las sociedades en luchas sin objetivos trascendentes, donde lo excrementicio, el oro, ese no cuerpo masifica a los seres y los hace dependientes de la guerra, del Estado, del dinero; estos impiden el diálogo del alma social con el cuerpo social. Los transforman en cuerpos sin vida que dependen de una idea: siguen un “alma falsa”; sobreviven sin madre, son huérfanos. En sí, es el olvido del mito de la Gran madre que en realidad es el fin de las religiones paganas, donde la relación con la tierra era fundamental; donde se defendía el equilibrio, por el advenimiento de la religión patriarcal (Paz, 1978: 110); allí, se somete el cuerpo al no cuerpo; lo escinde a tal punto que lo condena y mata (protestantismo) o lo domina y acalla (catolicismo).

En el génesis se evidencia este “asesinar” pues, aunque, Eva significa vida, se la categorizó como la progenitora de la culpa, el pecado. Pero en ese sincretismo utilitario, hay todavía analogías de la naturaleza (el árbol, la serpiente, la manzana). Este trastrocamiento de los símbolos –en su plano experiencial- comenzó en la Edad de Hierro, cuando se reconstituyeron los mitos y se dio valor, ya no a la tierra, sino a los guerreros o dioses masculinos, que desmitificaron la imagen femenina (Soní, 2009: 170); supuestamente reivindicada en el Nuevo Testamento. No es un hecho en los tiempos actuales, totalmente dicotómicos y negados a la complementariedad de fuerzas: equilibrio en el interior y en las relaciones con los otros. Por ello, en esta voz poética, esa muerte simbólica de la tierra, se la concretiza con nombre y apellido en la figura de la mujer-madre. Veamos este poema, de estrofas y versos libres, donde hay una prominencia de un acto de habla emotivo, por el gran uso de interrogaciones y exclamaciones, no muy empleadas en los poemarios anteriores y que se acentuarán con la **intención de arengar** a los sujetos heroicos, cuerpos que interpretaré al final.

LILIO HERMAN...

Lilio Herman... Lilio Herman...
Un resplandor azul brotaba de tu frente.
La estrella de tus sueños echaba luz sobre el lirio de la cara.
Tenías suave i queda la palabra, como agua viva de arroyo.
Como una flor se abría en tu pecho la esperanza en un día futuro
i eras todo blancura en el alma i en la carne.

¿Por qué naciste allí donde un signo de hierro destroza la carne de los hombres?
¿Por qué tu corazón, paloma de la paz, violín de la ternura,
palpitó allí donde Hitler manda sus aviones de muerte sobre España?

Lilio Herman, Compañera!
¡Qué heroicas tus pequeñas manos golpeando el apocalíptico jinete que va a
lanzarse sobre el mundo!
¡Qué bella tu figura irguiéndose frente a la guerra que amenaza a los trabajadores!

Tenías la luz en el cerebro,
la gracia en la presencia juvenil
i el amor era en tus brazos cálidos la dulzura de un niño!
¡Qué cosa inmensa he dicho, Compañera ausente!
Es para todas las madres del mundo que hablo este momento:
Tenías un hijo en el regazo tibio...

¿Era por él más fuerte tu amor para la Vida?
¿Por él querías la aurora sobre los surcos,
mantiles blancos en las mesas de los trabajadores,
el pan caliente i áureo para las bocas hambrientas
i la sonrisa, otra vez, en las gentes de tu Patria?

Mas, ¿cómo podía ser eso allá donde día i noche se prepara la Guerra,
donde para alimentar al monstruo
no hay fuego en los hogares pobres,
i las madres quisieran abrirse las venas
para nutrir a sus hijos hambrientos?

Lilio Herman, Lilio Herman...
Para tu juventud gloriosa fue la cárcel a cuya puerta aúlla la Muerte.
Para tu blancura el negro antro al que el sol no llega!
I para tu cuello suave
—al que los brazos de un niño hacían guirnalda dulce—
hacha del verdugo,
el hacha del verdugo!

Es un huérfano más el tuyo compañera!
pero desde los cuatro puntos del mundo,
enseñamos nuestros puños cerrados al Führer
heridas en la entraña,
nosotras las madres!

(Estrada, “Lilio Herman...”, *Nuestro canto*, s.f., en Ramírez, 1976: 47-48)

En sí, se recalca la representación de una madre que sufre por el aniquilamiento de la naturaleza, la humanidad, los hijos. Se refracta esta angustia-odio en la tierra. Este sentimiento nace y lo personifica como a un hijo, por eso lo analizaré posteriormente. Aunque, el sujeto del enunciado (Lilio) aparentemente es construido como voz propia, no es así, pues se siente la voz de la enunciación como un *ego*, que ha sido la constancia y la presencia de esta poética.

Como ya dije, la tierra siente el dominio del no cuerpo, porque la agrede, la desea dominar. El ser humano masificado ya no es su hijo, sino su verdugo y asesino; no como en el mito de la Gran Madre, en el cual la vida se fecundaba con la carne y la sangre del hijo: el nieto era quien hacía este sacrificio-creación de la vida (Soní, 2009: 172). En este “verano”, este la llena de sangre de sus hermanos, en especial, la “rubia hermana del norte” (poema “Chaco”). La voz de la enunciación como es coherente con su conexión con la Madre, siente y canta el sentimiento de la Tierra. A nivel estético, la presentación muestra una libertad versal que alterna arte mayor con menor, lo que demuestra una réplica a lo canónico: un no cuerpo, que trata de copiar el orden natural, pero falla y mata la poesía; es un sumirla en la nada.

TIERRA

Tierra:
huelas a sol,
a higuera en llamas.
Estás como mis ojos sin llanto,
como mi corazón con este odio recién nacido.
Como el jardín sin aire donde me cobijo cada instante.
Tierra,
con el canto muerto,
eres un solo grito,
el mío.

Hueles a Mar Muerto bajo un cielo de acero.
I te miro oscura como la piel de una mulata.
Lejos
el tiempo de la lluvia i de los pájaros.
Tu amargo sol me quema.
Tu hoguera ardiente me desgarrá toda.
Yo soy en ti:
pequeño corazón sin lágrimas,
latiendo
porque sí.

(Estrada, *Hora cero*, s.f. en Ramírez, 1976b: 74)

También noté que la voz poética o garante transfiere las cualidades de la madre a la patria. Son formas de contrarrestar la dominación del cuerpo social, pero se cae en lo mismo pues esa es una idea creada, dependiente de los juegos de los signos (no conectado con lo sensible) y no de las simbologías, la cual acerca al ser humano a la naturaleza, por el plano mítico. Indirectamente, se construye una diferenciación las Américas –metonimia–, donde el devorador transforma a la tierra del norte en asesina; mientras la del sur busca la armonía. Vuelve a esa dicotomía irreconciliable defendida por el cuerpo fragmentado (vea los párrafos siguientes); es tan fuerte que hace dudar a la voz poética: es persuadida por esta herencia histórica y, así, incluye una visión lineal (futuro) a sus presupuestos en favor del siempre, de lo espiral. Incluso encontré “un pensamiento trágico”, que contrarrestaría con “la mística panteísta” (Goldmann, 1985: 84) con la que se la ha catalogado mayoritariamente. En este caso, concuerdo con lo aseverado por Morayma Ofir Carvajal: esta es otra etapa en la poética de Aurora Estrada, una más social y más parecida a Darío, cuando lo político fue recurrencia en su poesía y en la de otros que le secundaron; lo que generó otra forma de expresión, que simultáneamente al vanguardismo, se produjo en Latinoamérica.

DÍA DE LAS AMÉRICAS

Este día es como aguja de oro que señala el Cielo.
Este día es como el zigzag del rayo aclarando la noche.
Este día es el cáliz lleno de vino rojo en que beben dos razas:
la de vosotros, **rubios hombres del norte**,
i la ardiente i morena del austro nuestro.

Este día es un propósito de amor.
Es una ventana que se abre sobre un mundo crujiente.
Es un blanco jazmín, estrella de las sombras,
que **anuncia la Gran Patria, la América Única!**

América semeja una gran ave con las alas abiertas al Futuro.

Las dos Américas son las alas inmensas de esta ave.
Lleva como diadema las aguas del Caribe
i el corazón ardiendo en llama fraternal.

Este gran día de las Américas
hace que el continente palpita como un seno,
i que desde el seno que estremece un anhelo
broten flores i frutos, canten ríos i yerbas!
I mientras el Amazonas i el Missisipi dicen himnos,
todo el verde de bosques,
todo el azul del cielo,
palpita i está tenso como cuerda de un arco!

Palpitan i están tensas también las grandes alas;
pero la nuestra sangra por una herida inmensa.
I es así que al impulso fraternal que las une,
se suma **el gran dolor de la América nuestra**,
de la América herida en su raíz hispana,
de América ultrajada en el dolor de España.

América sajona: Rubia hermana del Norte!
El Sur te habla en las bocas de sus hijos,
de sus obreros, de sus niños i de sus mujeres.
Nuestra carne gime en la carne de la Madre.
Lloramos luto por nuestra España crucificada.
Por la España Eterna en cuyo corazón están los Siete Puñales
que le clavaron hijos traidores!

Lloramos luto por la España leal donde aviones extranjeros asesinan niños;
donde las venas de los hombres se abren
en ríos de carmín sobre el suelo inocente,
donde las mujeres olvidan la caricia para empuñar el fusil,
comprando así el derecho a la muerte por defender el Futuro!

América Sajona, **rubia hermana del Norte!**
Así nos encuentras en este día, índice de la ternura,
en que el espíritu quiere comprenderse para amarse.
Que esta alba blanca encuentre a tus trabajadores, a tus obreros, a tus maestros
junto a nosotros en el amor de España!

Que vuestros telares tejan el lino que cubra las carnes de los infantes sin abrigo!
¡Qué **vuestros hombres alcen los puños amenazantes frente al invasor!**
¡Que la bandera estrellada cobije a los niños huérfanos!
Que las madres del Norte pongan su corazón desnudo frente al mundo

como protesta por el asesinato **de esa otra Madre, España!**

España es la raíz de nuestra vida.
Que este día, flecha de luz hacia el Futuro,
este día, fuente de amor sobre el odio de los hombres,
encuentre vibrando al mismo anhelo las dos alas de América,
de esta América patria de la Democracia i el Amor.

(Estrada, *Nuestro canto*, s.f., en Ramírez, 1976b: 44-46)

Este poema tiene una carga fraterna hacia la madre patria: España, pero no es de sumisión o aversión a la herencia indígena, más bien, devela la construcción de cierto discurso que defiende el mestizaje: cosa que no era muy acentuada en los escritores de esa época y menos en el Ecuador, cuando lo diatópico ha sido diferencial en todos los dispositivos y más aún en los textos (defender a los conquistadores en pos de un blanqueamiento); recuérdese a uno de nuestros barrocos jesuitas, Juan Bautista Aguirre (1725-1786), cuando hace esos poemas irónicos, llenos de intención sardónica contra Quito y de extrema hiperbolización para Guayaquil. En la presente voz, desde su poema “El hombre que pasa” hasta los últimos, se nota una defensa de la nueva raza, pero no es el centro de su *poiesis*, ya que se iría contra su idea de complementariedad y correspondencia: equilibrio. A una herencia, la tacha de “caduca”, y a la otra, como acallada pero como la dadora de “pujanza”, por eso, está el poema de “Invocación al dios Shiris”, que rescata el lado indígena –por eso no hace segregaciones étnicas y todos los pueblos ocupan un mismo sintagma–, vivo en la nueva América: la mestiza, “morena”, que produce ese sujeto del deseo del erotismo; es muy revelador la elección de “harapos”, por su carga diastrática, como se lo analizó líneas arriba, bajo ese acápite.

En sí, en esta increpación a la “América sajona”, a más de denotar su deseo antropofágico, le reclama el quitar los hijos a sus madres, que dentro de la mitología son la devolución que hace la tierra luego de la muerte y también es su potencial asesino para continuar con el orden cósmico de regeneración; no hay que confundir este principio de reciprocidad –como lo especifican las culturas andinas– con el acto insaciable de los no cuerpos, que usan a la muerte escindida de la vida. Por eso, se dedicará un acápite exclusivo a la construcción de este cuerpo.

El cuerpo infantil

En esta construcción encontré tres momentos. El primero donde este es abstracto, una imagen potencial, por ello, se emplea “infantes”. Luego pasa a tener una semipresencia, donde adquiere color, brillo, claridad, por ello, se usa “rubio”, pues se lo asemeja a la tierra fructífera, donde los trigales y el maíz, infunden vida. En este punto, la conexión con la naturaleza y toda su carga simbólica lo ubica en el vientre materno, por ello, para referirse a este cuerpo se empleará mucho la “rosa”, incluso la muerta, pues es una potencial presencia. Asimismo, se recurre a todo lo que se relaciona con el florecer y su marco semántico dependiente, cuya imbricación une el macromundo: el cosmos (la Tierra) y el micromundo: la mujer.

I la más pequeña
Un búcaro lleno
De marchitas rosas.

(Estrada, “La altísima gracia”, *Poemas Varios*, s.f., en Ramírez, 1976b: 118)

Este paralelismo, he analizado en el cuerpo propio. En su concreción en un cuerpo en unión con un alma propia, esta conjunción, da al hijo la simbolización de ser el “centro de todas las [energías, pero también es] un *ego* que se libera y es conciencia propia” (Soní, 2009: 178). Por ello, se une todo lo vivo, la musicalidad ambientada, lo aromático con lo gustativo, con lo táctil. Esta sensación al unísono –sinestesia– le da una heteroglosia del mundo, por ello, incluso siente vida y muerte. De igual modo, su voz canta otras realidades, más humanas, más concretas, más nacionales. El verso se hace ligero y recurre a las rondas, al igual que la Mistral.

ES LA VIDA I ACASO...

Una simiente extraña en mi vida germina,
se asombra mi tristeza de sentirla crecer...
Cuando aromó mis sueños la imaginé divina
señal que de la Gracia iba en mi noche a caer.

La presentí en un alba, en el ala de un verso,
palpé la blanca seda de su veste sutil

i al sentirla en mis manos el lírico universo
de mi alma miré pobre para su dulce Abril.

Hoi mi ser estremece su palpar inquieto
i sintiendo la angustia del que esconde un secreto
como la hoja a la brisa yo me doi a la Suerte.

I la simiente crece bajo una estrella incierta,
está por recibirla mi ternura despierta,
es la vida i acaso me conduzca a la Muerte!

(Estrada, “Es la vida i acaso”, 1925b: 70)

Aquí entran casi todos los poemas de *Cometas al viento* como bien las había clasificado Ramírez. En esta parte se acerca mucho a lo visual de Jorge Carrera Andrade, en especial, al sentir expresado en los microgramas. De igual forma, experimenta la estrofa corta, con metáforas oracionales muy dependientes de lo referencial y descriptivo, en especial, en: “El trigo”, “Gota de agua”, “Niña, niña garza”, incluso exigen la elocución para sentir la rima tanto interna como versal.

Gotita de encanto
diamante de reina
bailando en las hojas
su ronda de estrellas.

(Estrada, “La gota de agua”, *Cometas al viento*, s.f., en Ramírez, 1976b: 65)

En un tercer momento, el cuerpo infantil pierde su dulzura, al volverse social: adquiere otra caracterización. Un *ethos* que lo relacionará con el abandono, que sintió por parte de los otros y que le hizo reconocer que cada unión de cuerpo y conciencia es particular. Se rompe esa unicidad y se muestra la angustia nuevamente. Ese reconocimiento se canta en “Canción del niño malo”, y en poemarios inéditos posteriores: *Fatum* y *Hora cero*, donde cada conciencia es un microcosmos que ve por sí.

Nada saben los que de mi nacieron,
planetas girando en sus propias órbitas.

(Estrada, “Lluvia”, *Fatum*, s.f., en Ramírez, 1976b: 47. V. 6-7)

Otros cuerpos infantiles, rempazan al de la conjunción, cuando la madre es invadida por el no cuerpo de lo social, entonces arrulla y gesta: cuerpos sin cuerpo: el odio.

como mi corazón son **este odio recién** nacido.
Tierra",
Llevo en los **brazos mi propia pena**
como a un **niño dormido**.

(Estrada, "Lluvia", *Fatum*, s.f., en Ramírez, 1976b: 75. V. 10-11)

Asimismo, el niño es abandonado; la madre adquiere ese actuar, porque eso exige el capital, el no cuerpo que impera en las sociedades modernas y que escinde al ser humano, niegan a la madre y le quitan su *telos*, por cumplir con una obligación que la sume en la vacuidad.

LA CANCIÓN DEL NIÑO MALO

Se me trizó la carne en cantos
i el alma fue una herida inmensa para recibirte...
Blancos silencios me florecían a menudo en la garganta
i mis manos eran a veces: raso, terciopelo, pétalo.

La alegría me crecía dentro el pecho
como una yerba temblorosa.
Mi sangre en su cauce cantante arrastraba cosas leves:
luces, estrellas, sueños...
No te nutrías sólo de mis cales.
Si a veces el amanecer se mecía en mis brazos
o el crepúsculo exprimía sus violetas en mi carne
para envolverte a ti que dormías en mi tiniebla!

Hasta que tu pequeña vida estuvo fuera de mí,
ante el asombro de mi ser que te llevaba siempre dentro.
Tus miradas nuevas fueron echando raíces en mis días
I tu voz pobló de pájaros mi soledad!

Ahora tu rostro se multiplica en todos mis horizontes,
i tu llanto i tu risa han afinado mis sentidos.
I nunca más la voz de un niño me deja indiferente
por que [*síc*] la tuya está enraizada en todo grito infantil!

¡Cómo quisiera que sólo tú fueses el círculo de mi existencia!
I no es así.

El cotidiano pan no llega a nuestra mesa como la clara risa de un niño.
I el techo que nos alberga debe pagarse vendiendo nuestras fuerzas.
Hay que ser menos para el hijo que para el trabajo imperativo.

Restarle el cuidado i la ternura;
las palabras de las que nacen los caminos blancos,

dejar la casa humilde donde todo es nuestro
i donde cada cosa tiene para nosotros una sonrisa.
Despertamos con el amanecer
no para ver los jardines esmaltados de flores
ni el cielo donde brilla el sol,
sino **para marcharnos de prisa,**
hacia donde espera la diaria labor;
donde rebosamos el alma en el deber, bello en sí,
pero triste para nuestros corazones maternos.

Sólo la noche vuelve a reunirnos cada día.
La caricia viva más en mis ojos que en mis manos lacias,
—el abrigo, el anhelo i la pena están en ellos—
I tú también me miras ¡oh pequeño adorado!

Hablas..., **Tus palabras no son las que aprendiste en mi regazo...**
Fermenta en tu alma un mundo extraño...
No han prosperado en ella las simientes que yo puse con temblor de emoción.

Sólo me queda tu sonrisa fresca
i el eco de tu voz igual a un río sonoro.
Cuando me dices madre se encienden lámparas azules en mi tristeza;
pero la calle ha tatuado sus imágenes odiosas en tu pecho
i el gusano negro que se arrastra al pie de los hogares humildes
ha posado sobre mi rosa blanca sus “cien pies” impuros!

I cuando duermes, mi eterno niño, sobre tu lecho miserable,
no es sólo el viento de los páramos el que **arrulla tu pequeña muerte:**
Es mi angustia silenciosa, es el río del llanto que se desborda
entre las sombras,
la música que te envuelve cada noche!
Así pagamos las mujeres del trabajo el privilegio de haber nacido en este instante!
¡Ah, si no supiéramos que un día vendrá en que los niños sean niños,
con ternura, con luz y con belleza!
renegaríamos de la dura lucha
i abrazados a nuestros hijos nos tenderíamos en la tierra
para dormir el sueño donde todo es blanco!

Pero nuestra vida está hecha de todas las renunciaciones,
¡La dicha de otros se alimenta de nuestro dolor de hoy!
Canción de mi carne,
delicada flor de mi ternura,
yo te lacté con las esencias más puras de mi ser...
Tienes música en la garganta nueva i estrellas en los ojos,
pero eres niño malo,
pero eres **niño malo,**
pero eres niño malo!

(Estrada, “La canción del niño malo”, *Nuestro canto*, s.f., en Ramírez, 1976b: 49-51)

Como este cuerpo infantil, adquiere las características del abandono, del hombre escindido, se convierte en el huérfano no solo de la madre próxima sino de la Gran Madre, la tierra, y recalca su estado de “niño malo”, en el cual “fermenta un mundo extraño”: es el hombre social.

Cuerpo fragmentado: el del hombre social

El tratamiento del cuerpo social parte de la comprensión del otro, que constituye una paridad (cada uno es una relación de un cuerpo con su alma) con las cuales se busca dialogar y encontrar una empatía. En el primer momento, se reconocía a los otros como los que abandonan y marginan, motivadores de esa soledad necesaria para la concepción poética; luego se encontró la paridad del Amado, con quien se cumplió con la vida. Ahora esta nueva comprensión de los otros, la lleva a cantar el predominio de no cuerpos externos, que subsumen el cuerpo humano, lo clasifican y encasillan para controlarlo y someterlo (Foucault, 1976: 139). La labor del cosmos y la naturaleza, que es transformar la vida, está a cargo de las sociedades modernas que en vez de ello, asesinan. Entonces, es cuando “los nacionalismos latinoamericanos y la idea misma de América Latina como relato identitario surgen en el contexto de las contiendas (neo)coloniales del imperialismo moderno” (Jáuregui, 2008: 314).

Este tercer momento es iniciado en “Clarinada” del primer poemario (1925a) y continuado someramente en algunos poemas de *Cometas al viento* (“Soy pescador”, “Ronda del sanjuanito”, “Ronda del rondador”) y llega a su apogeo máximo en *Nuestro Canto*. Aquí, la angustia que ha sido su *pathos* constante, se convierte en dolor y odio (rebeldía), porque reconoce a las sociedades modernas como enemigas de la armonía del cuerpo con el alma, que tanto defendió en su primer poemario –aunque algo se presumió cuando se presentó ese odio de los otros para ella–. El canto, en sí, la poesía se va a convertir en un cronotopo, donde se va a dar un diálogo de *estesis*, afinidades y donde se va a discutir *eróticamente* contra este orden imperante de la modernidad, que ha creado un ser humano escindido. Recuerda a la voz de Martí, que se alzaba contra el imperialismo norteamericano en los comienzos del modernismo. El verso también es discutido pues no se sigue ningún cano y el ritmo se ciñe a lo interior, asimismo, la intención comunicativa cambia de expresiva a enunciativa, por ello, el *ego* pasa a remplazarse por un *nosotros*; esto demuestra que la voz poética es iniciada en esa escisión.

Para comprender la gran diferencia que en esta voz de la enunciación toma la construcción del cuerpo propio y el cuerpo social, así como su respectiva simbología, es necesario hacer varias aclaraciones metafísicas tanto sobre lo cósmico como lo antropológico, ya que son imbricadas de manera particular y bajo un sentido único, que merece detallarse.

Así, desde los albores de la humanidad, la preocupación por el orden cósmico, la vida, ha sido un deseo humano por plasmar –o imponer– la relación cuerpo y no cuerpo, llamados diferentemente en cada civilización. Bajo esta idea, ha imperado la ejemplificación a través de dos grandes polos –como la fuerzas de vida-muerte: equilibrio-desequilibrio–, que a su vez reflejan dos tipos de relación: lucha y *dianoia*.

En el primer caso, la sublimación del cuerpo o lo propio con el no cuerpo (Paz, 1978: 108-118); en la segunda, también con dos formas: la armonía de fuerzas, que tiende a la reproducción, a la conjugación muerte-vida, característico del siempre, rescatado por esta voz en su concepción general del cuerpo, analizado en los anteriores acápite y que le acerca a las culturas paganas y andinas, con una determinación de erotismo, próximo a lo ritual. La otra, el caos, donde las fuerzas se repelen y se rebelan al orden; lo que en sí es una pasividad, porque no hay renovación. Una variante de este caos es la falsa armonía, donde se propaga la “conversión” (107), pero en realidad es la aniquilación de uno por el otro y cuya imposición la vivió América desde la Conquista y Evangelización. Esta última va a ser la más usada por la voz creada por Aurora Estrada, para describir al hombre social, propio de la modernidad. Vea “Días de las Américas”, anteriormente transcrito. Este se plasmará especialmente en *Nuestro canto*, donde las nacionalidades, las profesiones son las formas de escisión empleadas por los sistemas homogenizadores, que imponen un no cuerpo al cuerpo y lo usan para alimentarse y alimentar sus instituciones, plasmando una suerte de erotismo de instinto destructor, donde se pondera y transmuta los no cuerpos, a tal punto que “ni siquiera provocan ya la respuesta del cuerpo: se han deslizado en él y, como un vampiro, le chupan la sangre” (Paz, 1978: 113).

Esta reacción ante la situación vivida por la humanidad, fue un detonante para algunos escritores anteriores como Darío, Rodó, Vargas Vila, cuya reacción contra el imperialismo, se refractó en sus voces poéticas y en su creación misma. Por eso, en este poemario, la versificación es libre, donde las estrofas y las líneas versales siguen la angustia de ese nuevo sujeto del enunciado, los seres humanos explotados, cuyos cuerpos son abatidos para construir el progreso, por ello, el garante usa el “nosotros” o “ustedes”, donde la metaforización se construye dentro de un marco semántico, que alude a la modernidad y a la instrumentalización; ya los objetos no tienen esa *poiesis* de los primeros poemarios, sino que tienen un fin negativo de explotación y sangre. Eso sí, cuando se integra el “yo”, las metáforas que recurren a la naturaleza aún van a contrarrestar con ese otro mundo de máquinas. Esa angustia por asir el espacio, el cuerpo, también se plasma en el espacio del papel, donde se desea jugar con la ubicación de las líneas versales, pues el rimo deja actuar al silencio: es el protagonista levantado y refractor del sentir de la Naturaleza. Veamos el poema “URSS”.

En el ritmo múltiple de los días,
donde las grandes voces del mundo;
los bosques, los mares, las montañas,
se hacen mínimos ante el estruendo de las fábricas,
en que los obreros hambrientos ayudan a mover con sus
brazos débiles **el instrumento férreo de la esclavitud que los doblega!**

(Estrada, “Canción de la sangre”, 1938, *Nuestro canto*, s.f., en Ramírez, 1976a, V. 18-23)

Ese monstruo devorador de la tierra y de la carne humana de América hispana, es el no cuerpo del norte, ese otro caníbal que atesora oro y ha sublimado el dinero (Paz, 1978:119).

J . G. White & Co. Ltd.
Los obreros cavan la tierra
y abren las zanjas para tender los tubos
—pero la pavimentación no llegará nunca hasta el suburbio—.
Después no habrá más zanjas,
¿qué harán entonces los hombres semidesnudos
que hoy empuñan las palas?

(Estrada, “J . G. White & Co. Ltd”, *Nuestro canto*, en Cáceres, 2000: 19. V. 13-19)

También esa ola de antropofagia resurge en la América del sur –la patria–, a través de “otro” devorador de su hermano, que a la par que el del norte ataca con saña y se deja poseer del no cuerpo de la guerra (referencia histórica nacional al tiempo cuando la voz poética se ubica).

¡Oh, dulce tierra orense!
I era el **Caín del Sur**,
el viejo enemigo de nuestra patria libre,
el primero que en este Nuevo Mundo esgrimió las armas **totalitarias**
contra **nuestro pequeño pueblo inerme**.
¡No lo olvidéis, Pioneros!

(Estrada, “Pioneros”, 1943, *Justicia a una labor*, s.f., en Ramírez, 1976b: 85-89. V.103-108)

Asimismo, otros que sufren serán sus sujetos del enunciado:

Trabajadores de América,
cargadores de los muelles, estibadores, lancheros,
obreros de nuestros puertos múltiples;
hombres semidesnudos i hambrientos de la United Fruit Co.
carpinteros, albañiles, mecánicos
de nuestras ciudades nuevas,
que con madera, cemento i hierro orquestáis la sinfonía del trabajo
aprendiendo recién a levantar rascacielos!

(Estrada, “Chaco”, *Nuestro canto*, s.f., en Ramírez, 1976: 52-53. V.27-34)

(...)

Carcajada del bronce, sobre el lomo de los ecos!
Restallar de la metralla sobre ejércitos que huyen,
más allá de Europa...más allá de Europa, ensangrentada!
Golpear de un látigo gigante sobre la grupa de la bestia nazi...
Fuera de la URSS.
Fuera de la URSS.
Fuera de la URSS,
la tierra de los trabajadores del mundo,
dice cien veces,
i mil veces,
i millones de veces
el látigo que restalla!
con el canto de las hélices de acero,

con el bramar de los cañones gigantes,
con el trueno de los tanques,
con el alalí de las gargantas de los fieros hombres rusos!
Fuera de la URSS.
Fuera de la URSS.
Fuera de la URSS

(Estrada, “URSS”, *Nuestro canto*, s.f., en Cáceres, 2002: 37. V. 103-121)

Este “materialismo abstracto” como dice Paz (1978:113) por el predominio del no cuerpo, se contrapone a la creación del cuerpo propio, que se interpretó antes. Este último, como ya analicé, tiende un puente entre el cosmos y el microcosmos, pues actualiza los mitos del origen con su simbología, plasmada en las ritualidades y en las religiones, donde se entablaba un diálogo, por eso esta conciencia ha recuperado estas visiones del mundo y la creación de la simbología del cuerpo –en especial en *Como el incienso* y *Bajo la mirada de dios*–, ya que, en el arte predomina la obsesión de crear mitos, pues el

símbolo es característico del universo sagrado; más bien lo presupone. La interpretación de un simbolismo no puede siquiera vislumbrarse sin su trabajo de mediación no fuese legitimado por una unión inmediata entre la aparición y el sentido de la hierofanía¹⁸ en consideración. La sacralidad de la naturaleza se revela a sí misma al decirse a sí misma, de manera simbólica (Ricoeur, 2006: 76).

Por eso el poeta como parte de esa sociedad, prefiere los símbolos y refracta en la poesía, el llamado del orden entendido como equilibrio; lo busca en sí, en el arte, cuya relación amorosa –entendida como vida y muerte: complementación y también “salvación, predilecta de los románticos” (Paz, 1993: 68)– es el deseo de reproducir la armonía cósmica que engendra la vida. Bajo esta perspectiva, antiguamente, los presocráticos daban valor a los cuatro elementos de la tierra, algo más cerca del orden cósmico, donde la paridad era la perfección, al igual que lo hacen las culturas andinas, por eso ella, coadyuva estas cosmovisiones en su creación.

¹⁸ **Hierofanía:** el término fue acuñado por Mircea Eliade en su obra *Tratado de Historia de las Religiones* para referirse a una toma de conciencia de la existencia de lo sagrado cuando éste se manifiesta a través de los objetos de nuestro cosmos habitual como algo completamente opuesto al mundo profano.

Entonces, ella canta en contra de los modelos que escinden al ser humano como microcosmos en equilibrio: sigue una “línea de denuncia en: Navidad Campesina, Esperanza, Compañera, Bandera, Nuestra Canción, Día de las Américas, Propósito, Lilio Hermann, Vosotros que lloráis a vuestros muertos, etc.” (Ramírez, 1976a: 24). Arenga a las masas a no dejarse llevar por los no cuerpos y descubrir primero la correspondencia en sí, para luego refractarla a las sociedades, por eso, en este poemario, el acto de habla preferido es el de arengar, alzar la voz e incentivar la rebelión, pero no la usada por el sistema –que fractura–, sino una que transforme al ser humano como complementariedad. Es cuando se requerirá del cuerpo heroico que interpretaré posteriormente. En ese deseo de luchar contra los no cuerpos, da valores antropomorfos a los objetos y metaforiza con esto.

Hay que luchar para destruir la noche.
Nuestras **manos** tienen que levantar **un mundo nuevo!**
Nuestro amor, nuestros huesos, nuestra dicha sacrificada,
serán el hierro i el granito de sus bases:
Labrada en piedra de silencios
levanto mi promesa frente al tiempo!

(Estrada, “A Francis Laguado Jaime”, *Nuestro canto*, 1929, en Ramírez, 1976b: 43. V. 59-64)

El gran problema del ser humano de la modernidad, el desequilibrio y el equívoco al haber escindido los cuatro elementos vitales y las dos fuerzas de sinergia, asimismo haber particionado el siempre, donde se vive la aniquilación del presente por el futuro, heredado desde el imperialismo colonial. En estas sociedades, se rompe la armonía de lo existente: irse contra el mito del origen, pues al negar el equilibrio, eliminan el núcleo de todos los procesos de vida, en los cuales persiste la muerte como complementariedad, por eso el cuerpo de la madre fue el símbolo regente de la vida en esta voz poética. En esta “reencarnación” más del ser humano se dio valía a las dicotomías dialécticas e irreconciliables. Se creó una historia y una forma de ver, que categorizaba a las sociedades como de oriente y occidente (espacialmente) y de antiguas y modernas (temporalmente). En apariencia, su propósito es imitar el orden natural –con su política de la razón–, pero no es así, pues valida desequilibrios y genera enfermedades. Entonces, no es

de extrañar que “en las visiones de Baudelaire triunfe el mal, con su cortejo de vampiros y demonios. No es fácil saber si esas imágenes son hijas de un espíritu enfermo o las formas del remordimiento” (Paz, 1993:68), que sumen a los poetas en la angustia y en la zozobra.

Hermanos de la Lira: que nuestro azul Corcel
siga la ruta sacra de un mágico **Dioscuro!**
(...)

Viene un hálito **frío del Norte amenazante**,
llena el alma de América una agorera pena,
se proyecta la sombra de una águila rampante
avizorando **ansiosa nuestra dulce Colmena**.

Nuestros Andes soberbios parecen más erguidos
como que si buscaran refugio en el espacio
y **del viejo Amazonas los cristales heridos**
huyen inquietamente hacia el mar de topacio.
(...)

Que floten nuestras túnicas de armoniosos rebeldes
a los vientos hostiles corno **rojas banderas**;
sean látigos coléricos nuestros nobles laureles
que hagan sangrar heridas la faz de sus quimeras!

(Estrada, “Clarínada”, 1925a: 21. V. 3-4, 9-16)

Tus hijos son como veinte corderos frente al lobo,
como veinte palomas bajo los ojos del halcón.
La otra vela de América, la del Norte,
no se tiende al mañana en son de paz.
La otra vela del Norte **es amenaza**
en nuestro cielo azul!

(Estrada, “España y Ecuador”, 1929, en Ramírez, 1976a: 116)

Este no cuerpo se autogenera aniquilando al pueblo, su cuerpo, haciéndole olvidar su origen, por falsas promesas de equilibrio: el imperialismo, el catolicismo, el capitalismo, el estado, la ciencia, el futuro, la utopía. Son ese Eros al cual se intenta alcanzar o a esa Madre, a la cual se desea llegar, ese cambio de humanidad prometido por las religiones. Asimismo, la conversión es el arma de la modernidad y el progreso: ha hecho que el cuerpo se transforme en no cuerpo, porque ha invalidado el símbolo por el signo, que se desplaza a las ideas, luego a la ideología y a política, generadora de inequidades; asimismo, gracias al cristianismo católico, la naturaleza y el cuerpo es conquistado, sometido, colonizado –como América bajo los españoles– (Paz, 1978: 110-123; Jáuregui, 2006). Se vive la negación de la tierra, por ello, la culpa es el signo para

emprender “el cambio del mundo como juicio y práctica” (Paz, 1978: 113), es decir, como caos. Así, “el sentimiento de culpa refuerza nuestras tendencias agresivas” (113).

Ese asesinar a la madre, al cuerpo como totalidad, crea la angustia por la orfandad, que, en sí, es la búsqueda del origen, presente en el arquetipo de la madre, analizado tan prolijamente en la poesía de Vallejo por Soní (2009: 167-187) y en el mito de la Malinche por Paz (*El laberinto de la soledad*, 2006). Por ello, en esta voz, la tierra llora y siente el dolor de ese desequilibrio; así los símbolos empleados en el primer momento, se transmutan y adquieren adjetivaciones negativas. Por ejemplo, las nubes se vuelven rojas (indirectamente aluden a sangre derramada profanamente), el sol se vuelve asesino, entonces, se escoge como frontera temporal externa: el verano. El cuerpo mismo se mata en figura de la madre, pues ya no es la creadora. Hay una ola “gris” que invade su cromática, donde un elemento del progreso aparece: “plomo”. Sin embargo, no se sume en la “lobreguez”, ya que, a través del yo, su simbología lucha por emerger: es la idea de cambio, del tiempo-espacio que fluye en espiral. Encontré, además, en este momento y, en especial, en este poemario palabras con carga histórica, pertenecientes a la civilización industrializada; lo que evidencia esa relación con el momento de creación poética, incluso, anglicismos “bikini”, “kiosko”; estos préstamos lingüísticos fueron muy comunes en los vanguardistas (Revise los últimos versos del poema “Estroncio 90” –no transcritos aquí–).

En este mío verano
i digo mío —pero es de todos—
por ser el de mi pena
más desgarrada i cierta
(...).

En este mío **verano**,
no estación con el canto de los pájaros
ni **mariposas** de oro entre las rosas,
sino estación de latigueantes soles
i de **plomo fundido en las espaldas**
yo me doblego, “triste hasta la muerte”
sobre el dolor inmenso de la tierra.

La toco con mis manos
i **no es la maternal que nos acuna!**
Ella sufre
en su entraña golpeada.

La vieja madre me traspasa toda
en mi leve caricia.
Este nuevo verano en que vivimos
con los antiguos nombres en sus meses
desde junio a diciembre.
Los mismos nombres, pero son distintos!
Fantasmas de lejanas estaciones...
Gris el azul i cárdenas las nubes...
(...)

(Estrada, "Estroncio 90", *Nuestro canto*, s.f., en Ramírez, 1976b: 57-60)

En esta no vida, el hombre aniquila al hombre, en especial el hombre "rubio" –el águila en contra del cóndor en Darío–, que bajo sus signos, no cuerpos, defienden la escisión. Arrebatan a la Gran Madre el poder de dar vida y muerte, como se lo interpretó anteriormente. En las manos del ser humano, estas dos dimensiones rompen su orden cósmico, ya no absorben y reconstruyen, sino que aniquilan sin el porqué del siempre; no es una "fagia" creadora, propia de la tierra. Ese sometimiento de la naturaleza, por el no cuerpo de la razón, el poder, la política, el dinero, produce luchas encarnizadas –violentas– de ideologías, que fragmentan y mantienen la vacuidad de las sociedades, en contraposición con aquellas que replicaban el equilibrio cósmico (las amerindias andinas). Estas –las occidentales de la modernidad– emplean el accidente para infundir miedo a los homogenizados, sumen a la muerte a ser un instrumento e idealizan la violencia y la guerra, para esa conversión (Paz, 1978:111-125).

Desde un fuerte cubano,
negra torre de Crimen sobre el himno del mar,
manos de hombres lanzaron tu cuerpo hacia las olas...
Negros monstruos cebaron sus fauces en tus carnes...
Al Mar Caribe, cantante, azul i verde,
sepulcro de tantas víctimas de la Tiranía,
se unió tu sangre roja,
se unió tu sangre joven...

(Estrada, "A Francis Laguado Jaime", *Nuestro canto*, en Ramírez, 1976: 43. V. 59-64)

En este caos, la voz poética en su deseo por resucitar la armonía del cuerpo escindido del hombre social, y por ser la única que escucha los clamores de la naturaleza, recurre a la figura de los héroes, una labor épica, donde serían vencidos los no cuerpos. Sin embargo, este resurgir no es una defensa la Gran Madre, como lo ejemplificaré en el último acápite, sino un triunfo de esos, los

“otros” (devoradores) en decremento de los “otros” sus hermanos de dolor y de tragedia.

El cuerpo heroico

La preocupación de esta voz poética por las figuras heroicas, a la cuales ha dedicada un periodo de creación y un texto, *Justicia a una labor* (inédito), nos lleva a cuestionarnos el porqué de su recurrencia. Dentro de su cosmovisión, el arengar a las masas se convierte en un acto de seducción y también político –este con un sentido diferente al de Paz: menos negativo–, por ser la expresión para cambiar a nivel público, en un acto que el poeta adquiere al engendrar con la palabra, porque a nivel temático, la preocupación pasa del macrocosmos (el origen) al microcosmos (la continuidad, el ser humano). Así, “los artistas y poetas de la edad moderna coincidieron con los revolucionarios en la empresa de destrucción de las viejas imágenes” (Paz, 1978: 125). Por eso, la denuncia social se convierte en un tema en la época modernista y crean un tipo de literatura, donde lo intimista metafísico se mezcla con lo reaccionario. En este acto, también hay intención surrealista. Como decía Paz, el erotismo y la rebelión tienen un paralelismo en nuestro tiempo (125).

Frente al hombre escindido, que analicé antes, se presentan cada cierto tiempo deseos de lograr un diálogo entre el cuerpo y el no cuerpo a nivel social: estos son las revoluciones: intentos por buscar esa armonía con el cosmos y rebelarse contra esa antropofagia. Para ello, aparecen figuras que conciben ideas y reaccionan contra el predominio del falso equilibrio o la supuesta conversión, cuyo juego también recurre a este uso de “mártires”; pero estos son otros que defienden la escisión. Los héroes en general conciben ideas e inmolan su cuerpo por una permanencia común, recuerda a la figura de “Jesús [que] agonizará hasta el fin del mundo; mientras tanto no hay que dormir” (Pascal, fórmula del *Misterio de Jesús*, en Goldmann, 1985: 86). Bajo esta intención, está “Canto a González Suárez” (1944), “Montalvo” (Soneto, s.f.), “El grito” (1947), dedicado a Eloy Alfaro, donde hay un predominio de la descripción a través de prosopografías y etopeyas; en sí, son retratos de los personajes, donde se combina el verso tanto

corto como libre, en estrofas de diferente simetría, en las cuales, además, se emplean las preguntas retóricas y las exclamaciones, que dan un tono reflexivo a lo lírico.

Pero el soñador de ideales,
el valiente doctrinario
sufrió en su Patria el martirio
i viles lo traicionaron.
Más ... ¿A qué hablar de esa página
de dolor, de sangre y llanto?
I la voz grave de Gesta
se fue apagando, apagando...

(Estrada, “El grito”, 1947, en Ramírez, 1976b, 113. V.190-197)

En este caso, se reconoce a la humanidad como un “hombre trágico, situado entre un mundo mudo y un Dios oculto” (Goldmann, 1985: 87). Por ello, el camino electo es “esta consciencia (...) dominada simultáneamente por el temor y la esperanza, será temblor continuo y confianza perpetua” (87); por ello vivirá en una tensión ininterrumpida sin conocer ni admitir un instante de reposo. En este momento, la voz poética usa una expresión donde abundan las aliteraciones, las anáforas, las enumeraciones que refractan esa tensión. Asimismo, hay una inserción completa de lo histórico y un reconocimiento de ese americanismo, donde proliferan poemas exclusivos y alusiones a elementos geográficos reconocibles, así como se recupera mitos incaicos, que la acercan a nuestra herencia precolombina y a un nacionalismo, analizado cuando hablé de la recuperación del mestizo como identidad, por eso los imbrica –en enumeraciones– sin diferencia étnica: “los Shyris, los Quitus y los Incas”.

¡Inmenso sol de los abuelos de mi raza!
Rojo sol de los Shyris,
antiguos señores de mi solar nativo!
Sol creador de las espigas y de las flores!
Sol teogónico,
sol fecundador,
sol Shyri,
surge de las distancias y los abismos de milenios
otra vez ardiente,
eterno y majestuoso frente a esta arcilla morena que me sustenta!
Sol Shyri,
Inmenso sobre la cúpula zafírea de mi cielo!
Quiero otra vez tu cabellera llameante ardiendo sobre el horizonte,

abuelo de mi raza,
sacerdote y dios de los antiguos mitos!
Amante de la tierra oscura que acaricia mi planta!
Tus besos hicieron florecer de tus entrañas las gentes de mi raza!
Hicieron surgir las llamas,
las alpacas
i las vicuñas;
hicieron nacer también el rubio maíz
que por siglos alimenta a nuestras gentes,
el rubio maíz que dio el licor sagrado que bebieron **los Shyris, los Quitus i los Incas**
frente a las aras ardientes de nuestros cerros místicos
por tu voluntad todopoderosa!

(Estrada, “Invocación al sol Shyri”, s.f., en Guerra Cáceres, 2002: 34. V. 1-25)

Para la construcción de este cuerpo, se vale de los héroes que cumplen una función pedagógica, pues están para ser ejemplo de las generaciones venideras. Entonces, siente un carácter épico en sus versos, como aseveraba Ramírez; por ello, la elección del himno mayoritariamente. Asimismo, se vuelve a la rima, abandonada en *Nuestro canto*, ya que su función es ser recitada ante un público, cosa que se ha documentado con respecto a “El grito”. Lastimosamente, en este caso la poesía se vuelve a un tanto instrumental, pues indirectamente sirve al sistema, aunque se cante al “erotismo social: la rebelión” –como lo define Paz–, sin embargo, crea y construye *ethos* respaldados por las formas sociales imperantes, es decir, los no cuerpos, que emplean estas representaciones para distraer a la masa y hacerle creer en un falso concilio.

En sí, la proliferación de los héroes es el resultado del acto de menguar el poder de la Gran Madre, ellos le arrebatan el poder de engendrar: ellos lo hacen con las ideas –no cuerpos– que someten la vida de los pueblos. En estos poemas, hay que notar la proliferación de alusiones a la naturaleza: una propia de América, del Ecuador, donde el nacionalismo construye su identidad en contraposición con los otros, los foráneos, los del norte, los no mestizos. Ya los semas de carácter simbólico dejan su fuerza de doble sentido para ser solamente denotativos, unos signos que cumplen una función de construcción escenográfica. Mas, el constante, siempre va a ser la representación del símbolo cuerpo, pues persiste la conexión con la poesía.

EL POEMA DE LA MAESTRA

A Maris, Angélica

Maestra, para cantarte tengo en el labio aromas,
la canción es ingenua i es blanca la palabra,
i suave como el tibio pecho de las palomas,
i dúctil cual la cera que la apis rubia labra.

Tú, cuyo nombre evoca la inmateria celeste,
los coros que interpretan las músicas astrales.
Tú, jardinera de almas, que con tu oscura veste,
pasas por nuestra tierra, nimbada de ideales.

I los alzas temblando, frente a los corazones,
de las niñas que abrevan en tu clara fontana.
Maestra como Gabriela, la que dice canciones,
“listadas con su sangre” en tierra americana.

Eres cauce pequeño para el caudal del océano
de tu espíritu erguido frente a los aludes.
O pones a la sombra el brillo soberano
de tu existencia, toda florecida en virtudes.

Rebelde, te hemos visto detener la meznada
de la reacción cobarde i del odio sectario,
con sólo el magnetismo de tu limpia mirada
i con la inmaculada prestancia de' tu ideario

Adoras la belleza del poema i de la nota,
como la que palpita en los paisajes nuestros.
I con fervor te inclinas delante la que brota
polícroma i divina de los pinceles maestros.

Tu corazón escucha la voz de la campiña
en la que el monte reza i en la que el agua canta.
I te cautiva el sol como la nieve niña
aquí donde naciste i se arraigó tu planta.

Tu sed de amor humano dentro el aula fulgura,
santifica los muros i el techo que cobija
a las futuras maestras, bajo tu égida pura,
pues en tu apostolado es cada una tu hija.

Fuera las hienas rugen i el mundo se ensombrece
pero en el huerto amado tus manos afanosas,
bajo los soles de oro i el viento que estremece
con la mirada en alto, sigues sembrando rosas.

(Estrada, “El poema de la maestra”, *Justicia a una labor*, 1944, en Ramírez, 1976b: 95-96)

Una manera de despertar a esa masa crédula es el de arengar, unas veces con la promesa del futuro otras veces con el llamado a la acción a la lucha y participación. Ahí se imbrica las formas de creencias orientales y occidentales, del tiempo y las autóctonas, del actuar. El cuestionamiento metafísico que tanto

preocupó en los primeros poemas, es suplido por la de la humanidad, pero con una recurrencia del espacio propio. En su poesía se busca ese diálogo, aunque la temática de denuncia parezca más fuerte, aún se trasluce esa erótica, característica de los anteriores momentos; incluso se imbrican referencias foráneas para plasmar esa universalidad y cosmopolitismo (Alsacia y Lorena), con lo que retoma el modernismo en sus primeros momentos y se aleja un tanto de la vanguardia, pero continúa con sus simbolizaciones del cuerpo.

No será tarde jamás para que en vuestros corazones crezca la rabia!
Para que se agrande en nuestras venas el ímpetu heroico!
Para que prenda en vuestras venas el fuego que arrolla todo!
Hoy es la espera, Pioneros!
El silencio donde se incubaba el destino...
ALSACIA...
LORENA...
NUESTRO ORIENTE....
EL AMAZONAS NUESTRO, DESDE CUATROCIENTOS AÑOS...
No lo olvidéis Pioneros!

(Estrada, "Pioneros", 1943, *Justicia a una labor*, s.f., en Ramírez, 1976b: 89)

Esa ilocución construye un *ethos* para la juventud de un tiempo histórico preciso, pues se reconoce al otro contra el cual se persuade, infundiéndolo en el espíritu para que el héroe se inmole ante la pira de la Patria. Asombra que en este poema no se haya recurrido a la figura de la madre, con la cual la mayoría de estas arengas convence. Mas está el futuro y la perennidad de la especie, que cumplen con ese marco persuasivo y de dominación del momento histórico. Así,

la función del escritor es definida como *imperio* y se usan los mismos tropos con que el *occidentalismo* y el imperialismo norteamericano definía a los pueblos tropicales del sur, supuestamente exóticos e incapaces de conducirse, sometidos a "tiranías bozales y grotescas" y necesitados de un agente civilizador (Jáuregui, 2008: 353-354).

Como bien lo ha dicho este autor, hay un cambio de la figura del poeta cuando se relaciona con la política y se convierte en la voz de los luchadores de la libertad de los Otros, pero lo único que logran es hacer de la poesía panfletaria y dejar de innovar, además de manejar un doble discurso, pues aceptaban las nominaciones de los extranjeros y hacían de la figura del poeta un purificador y un profeta.

PROFÉTICA

(A la juventud ecuatoriana, baluarte de la Patria)

Bajo el **plafond** turquí de nuestro cielo
pasa un bélico viento de tormenta,
i como el toque de un clarín inmenso,
se sienten despertar ansias guerreras.

De nuevo el aire azul hienden altivas
las legendarias águilas salvajes
que de las blancas cúspides andinas
contemplan los abismos siderales.

El viejo sol, al envolver al mundo
con sus soberbios oros refulgentes
en nuestros regios montes armoniosos finge
un extraño florecer de sangre.

Llegan los que han de guiarnos **al Futuro**
a una explandente [*sic*] siega de laureles;
sus signos aparecen; ved como arde
la milagrosa hoguera de las almas.
Oíd la tempestad como galopa
de Norte a Sur en tumultuosas marchas,
más cerca a desatarse a cada hora.

¡Hombres que conducís a nuestro pueblo,
jóvenes maestros de energías profundas,
venced a los espíritus que aún dudan
con el vigor triunfal de vuestro verbo!

El instante es solemne: la mirada
volved prócera raza al Amazonas,
que **el nuevo Caín** su traicionera aljaba
prepara ya escudándose en las sombras!

Poned heroica valla a sus antojos
con vuestros nobles pechos atrevidos.
¡De pie raza viril! Bronces sonoros,
tambores fuertes, épicos clarines,
dad la señal! Espadas de áureos filos
haced brotar cascadas de rubíes.

Saludad la Hora roja que se acerca,
marchad serenos a la augusta hazaña
que, al apagarse la sagrada hoguera
de sus ardientes i postreras rosas,
sobre la tierra en sangre fecundada,
han de brillar magníficas auroras!

(Estrada, "Profética", en *Poemas varios*, s. f., en Ramírez, 1976b: 119-120)

Con esta intención épica, también están los cantos que se hace a las ciudades
y a los países, donde la construcción del cuerpo y la naturaleza, imbrica lo moral y

lo terrestre: “Canto a Guayaquil” y “Saludo lírico”, dedicado a México. Recuerde, lo ya dicho líneas antes, el cuerpo tiene su analogía con las ciudades y las casas. Asimismo, al arraigarlo con nombres autóctonos, procura un reconocimiento de la identidad del mestizaje, pues América toma lo dado –devora– por Europa y lo recrea.

SALUDO LÍRICO

Homenaje a Méjico-Marzo 3 de 1944

Desde el Pichincha, vigía pétreo de Quito en nuestro Continente.
Yo te saludo, **Méjico** con temblor de emoción!
Frente a tu Popocatepetl alzo mi corazón
i es como si una hostia alzara reverente,
frente a los dioses mayas i a los dioses aztecas!

Menos no puede darte mi tierra ecuatoriana
de deuda hecha de espíritu i de fraterno amor!
porque en la hora del cáliz i del supremo dolor
tu voz vibró gigante, como homérica diana,
rompiendo el frío silencio con su ardiente protesta.

Por eso i porque en ti empieza la América **Indohispana**,
la de la roja sangre i piel como de arcilla,
de nuestra tierra, donde el milagro canta i vive en maravilla
perenne, el ojo que se enciende de pasión sobrehumana
para captar el alma de nuestra raza eterna!

Porque tus montes tienen los nombres aborígenes
en que arde la sintaxis de las lenguas sagradas,
i cuyo polvo nutre la raíz de los orígenes
de estas patrias sureñas del pífono i la quena!

Por tus chinampas móviles i **tus mitos arcanos**,
por tus bosques i lagos i tus piedras con signos,
tus nopales simbólicos i el clamor de los himnos
que dicen los millones de labios mejicanos
para expresar el hondo fervor para su tierra!

I por los hombres símbolo de la raza nuestra:
Netzahualcóyotl i Juárez, **Moctezuma i Moretes**,
Guatimozín e Hidalgo... I Nervo que en los vuelos
magníficos i alados de su místico estro [*sic*]
sembró rosas de paz i ternura serena!

I más que todo por la altiva arrogancia
de tu espíritu que enciende el fuego de la casta,
llama de nuestras venas que puede alzarse hasta
las cumbres últimas, azules de distancias,
que con el cielo riman un mágico poema!

Debiera saludarte con grito de **Huracanes**
i de las tempestades que estremecen mis montes.
I pedirle debiera a nuestros horizontes
la luz en que perfilan sus testas los volcanes
del Ande ecuatoriano en gigante cadena!

I poner en mi voz erguidos **Chimborazos**
i sereno raudal del Guayas rumoroso,
tomar del **Amazonas**, inmenso i prodigioso,
la estrofa que hoy me duele, para decirte: Pasa!
Como ante un dios o el Héroe de una epopeya inmensa!

Eso debiera hacer, al saludarte plena
de orgullo i emoción, Méjico de mi canto.
Pero emoción i orgullo se deshacen en llanto
i el laurel i la nota gigante, son apenas,
temblor de corazón, que mi palabra quiebra!

(Estrada, “Saludo lírico”, *Justicia a una labor*, 1944, en Ramírez, 1976b: 97-98)

En sí, el ser humano de las culturas modernas ha generado signos y la masa social, que homogenizada quieren reconstituir las dos dimensiones principales del cosmos, pero siempre dentro de un no cuerpo, pues se piensan como humanidad, que, en sí, “es una abstracción, una idea” (Paz: 1978: 110); lo que acentúa más el desequilibrio, una aniquilación de todo lo relacionado con la naturaleza. Es la constante repetición del mito hebreo donde dios crea sin la madre, donde todo lo correspondiente a su marco semántico se cataloga como causante de la culpa y del castigo (Soní, 2009: 172). Por eso, la violencia y la guerra son signos de otro signo: la política, la racionalización del cuerpo, cuya erótica es autodestructiva y antropófaga como dice Paz. El símbolo que está relacionado con lo mítico es olvidado y suplantado por los no cuerpos, cuyos signos funcionales reiteran dicotomías (pensamiento *logocéntrico*).

CONCLUSIONES

Como lo ha leído en este trabajo, he optado por una interpretación donde me enfocado en la representación del cuerpo como un símbolo y he hecho su seguimiento en toda la lírica recopilada de una autora ecuatoriana, Aurora Estrada y Ayala, quien vivió en el periodo entre el modernismo y la vanguardia e hizo uso de los rasgos estéticos de ambos.

Frente a la escasa bibliografía que a ella se ha dedicado –como lo he especificado en el primer capítulo– y a la necesidad de realizar un estudio crítico con metodología, opté por tomar los presupuestos de Paul Ricœur, con respecto a la interpretación, donde se defiende la relación comunicativa del lector y el creador, gracias a la actualización del discurso escrito, a través de la lectura y convierte a lo dicho en acontecimiento, pues se entabla una relación de sentidos, un diálogo. Como estamos dentro de la lírica, es decir la literatura, entonces para activar estos sentidos se recurre tanto a metáforas como a símbolos.

Como escogí este recurso –como conjetura– para la aplicación de la metodología, entonces, su estudio fue indispensable, pues este posee un doble sentido, que el autor francés conecta con la metáfora para poder entender uno de sus planos. Por ello, la representación del cuerpo se alió a este recurso de la voz poética.

La representación del cuerpo como símbolo tanto en la literatura como en el arte pictórico, en América, ha estado presente desde la Colonia (cuerpo arbitrario) y se consolidó como propio (cuerpo liberto) a partir del modernismo –como lo he expuesto en el segundo capítulo–. En el Ecuador también fue una preocupación y en la voz poética interpretada, construyó una red de sentidos, por eso, el tercer capítulo lo dediqué a la comprensión de este empleo en exclusivo para mostrar una relación con el lenguaje y con la *poiesis*. Descubrí que la voz de la enunciación, presentada como garante de un discurso, partía de un sentimiento, la angustia, que sería representada en tres variantes según una relación con el referente creado en

su lírica: en una primera refracción, esta se enfocaba en la vida, en el deseo de amor, para lo cual, simbolizó representaciones del cuerpo muy diferentes. Primero, se debió partir de una imbricación cuerpo con alma, de tal manera que ambas cumplieron con un diálogo; este no concordaba con los aprendizajes del tiempo histórico, cuando se generó el texto. Por ello, su concepción la hizo ser revolucionaria y ha sido el motivo por el cual, la han tachado de panteísta –por la reticencia de la naturaleza, sí acepto–, sin embargo, su relación con dios y el cristianismo no se da, aunque tome recursos más conectados con este último, como lo hacían los barrocos y a los cuales los modernistas lo (José Martí y Rubén Darío, primero, luego Lugones y Herrera o Rodó, en parte).

En este primer momento del símbolo, se metaforiza el cuerpo deseante que está bajo el título de cuerpo propio; solo luego de esta constitución se pasa al cuerpo del objeto erótico, donde la voz poética, construyó su paridad y dijo sin desenfado cómo sería ese otro. Algo, que muy pocas poetisas ecuatorianas habrían usado como tema de creación en ese tiempo, pero aceptable en ese logro de la definición del ser americano: rechazo del cuerpo arbitrario impuesto en los años coloniales. Este momento concluye, según mi interpretación, con el cuerpo maternal y el cuerpo infantil, por lo que asevero que la preocupación por la vida es reconocible en este.

En un segundo enfoque, la angustia se relacionó con el temor de perder al Amado, en este caso, se hizo una sacralización de lo profano, pues se convirtió a este en el centro de la adoración a imitación de la mística; pero en este caso es un ser humano, con el cual se cumplió el deseo amoroso, ya no erótico, puesto que, este último no se combina con el deseo de trascendencia en otros, los hijos. Asimismo, la angustia por la pérdida se expresó también en referencia a otros sujetos como la madre, los hijos, los amigos; lo que generó un tipo de poesía, donde se daba más libertad al verso y al *pathos* con la utilización sintáctica.

En un tercer momento, como lo he validado para comprenderlo, estaba la angustia por los otros; estos eran los iguales que sufrían por ser parte de un sistema, que los convertía en fragmentos para ser utilizados por una economía, por una guerra; estos no cuerpos hacen de su cuerpo carne para ser devorada, donde la

naturaleza llora esta situación. En este momento, hay un olvido completo de lo formal canónico; es el apogeo de la libertad del verso y se parece más a Darío en su idea panfletaria de la poesía, pues lo político se imbrica con esa angustia por lo social. Es decir, el cuerpo americano descubierto está escindido y, aunque se quiso unificarlo, no se lo logró pues persisten los sistemas vampíricos.

En sí, he cumplido con la interpretación del símbolo y he encontrado explicación a muchas conjeturas que quedaron dichas en comprensiones anteriores. Así, espero que con esta lectura, se recupere una voz que ha estado relegada de la herencia nacional y por qué no, pase a recordársela en el resto de Latinoamérica. La labor de los críticos actuales es esa.

BIBLIOGRAFÍA

_____ (2001). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. Madrid: Espasa Calpe.

Alba, Alexandra (enero-diciembre 2009) “*El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetas venezolanas*” en *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. N° 17. Pp. 63-91.

A’Lmea, Rosario (2007) “Lectura hermenéutica de dos autores: Luis Cernuda y César Dávila”. *Revista Universitas*. N° 9. Año VI. Cuenca-Ecuador: Abya-Yala.

Alemán, Hugo (1949) *Presencia del pasado: 29 semblanzas y un paisaje*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Balseca Franco, Fernando (2009) *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad*. Ecuador: Taurus.

Bajtín, Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus-Alfaguara.

Becker, Udo (2008) *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Swing.

Beristáin, Helena (1997) *Diccionario de Retórica*. México: Purruá.

Borges, Jorge Luis (2006) *La teoría de la Eternidad*. México: Punto de lectura.

Bousoño, Carlos (1923) *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.

Carvajal, Morayma Ofir (1945) *Semblanzas femeninas*. Quito: Ed. Moderna.

Cernuda, Luis (2002) “Noche de Luna”. *Las Nubes-Desolación de la Quimera*. Barcelona: Cátedra.

Chevalier, Jean (2007) *Diccionario de símbolos*. España: Herder.

Cohen, Jean (1982) *El Lenguaje Poético*. Madrid: Gredos.

Dávila Andrade, César (1984) “Poemas menores” y “En un lugar no identificado”. *Obras Completas: Poesía*. Cuenca: Universidad Católica del Ecuador y Banco Central del Ecuador.

De la Cruz, San Juan (1958) *Vida y obras*. Madrid: Católica.

- Domínguez Caparós, José (1999) *Diccionario de métrica española*. Madrid. Alianza Editorial.
- Estrada y Ayala, Aurora (1925) *Como el Incienso*. Guayaquil, Imprenta Municipal.
- ____ (1943) *Tiniebla*. Quito: s.e.
- ____ (1947) *El Grito*. Quito: Publicación del Colegio Manuela Cañizares.
- ____ (s.f.) *Justicia a una Labor*. Quito: Publicación del Colegio Manuela Cañizares.
- Foucault, M. (1976) *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Gallegos Lara, Joaquín (1989) *Fisonomía de 6 poetas Ecuatorianas del Momento en Humberto Robles. La Noción de Vanguardia en el Ecuador*. Guayaquil: Editorial Casa de la Cultura Núcleo del Guayas.
- Goldmann, J. (1985). “La visión trágica: el hombre”. *El hombre y el absoluto*. Barcelona-España: Península.
- Graciela Reyes (1994) *Pragmática Lingüística*. Barcelona: Montesinos.
- Guerra Cáceres, Alejandro (2002) *Aurora Estrada y Ayala*. Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión.
- Jauregui, Carlos (2008) *Canibalia*. España: Vervuert.
- Kayser, Wolfgang (1961) *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Levi-Strauss, Cl. (1987) *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI.
- Mandoki, Katya (2006) *Estética y comunicación*. Bogotá: Norma.
- Mayo, Hugo (1976) *Poemas*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas.
- Paz Octavio (1979) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura.
- ____ (1978) *Convergencia y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz / Planeta.
- ____ (1993) *La llama doble*. México: Seix Barral.
- Pesántez Rodas, Rodrigo (1960) *Presencia de la mujer ecuatoriana en la poesía*. Ecuador: Universidad de Guayaquil.
- ____ (1969) *Siete poetas del Ecuador*. Cuenca: Ed. Atlántica.

- _____ (1995) *Modernismo y Postmodernismo en la Poesía ecuatoriana*, Azogues: Casa del Cultura Ecuatoriana, núcleo del Cañar.
- Quilis, Antonio, *Métrica Español*, Barcelona, Ariel, 1933.
- Ramírez Estrada, Isabel (1976) *Aurora Estada y Ayala: estudio biográfico-literario y antología*, Vol. 2. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas.
- Rodríguez Castelo, Hernán (2004) *Antología Esencial Ecuatoriana Siglo XX*. Quito: Eskéletra.
- Rodríguez Monegal (s.f) en *historia universal de la Literatura*. S.c. Orbis.
- Rodríguez Santamaría, Juan José (2012) *Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Ecuador: Tesis PUCE.
- Ricoeur, Paul (1977) *La metáfora viva*. Argentina: La aurora y megápolis.
- _____ (1994) *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XX y Universidad Iberoamericana.
- Viñas Piquer, David (2002) *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Yurkievich, Saul (1997) *Suma crítica*. México: Fondo de Cultura.
- _____ (2002) *Fundadores de la Nueva Poesía Latinoamericana*. Barcelona: Edhasa.

Referencias electrónicas

- _____ *Panteísmo*. Consultado en línea: 05 de enero de 2013. Disponible: http://www.meta-religion.com/Religiones_del_mundo/Otras/panteismo.htm
- _____ *Hierofanía*. Consultado en línea: 12 de octubre de 2013. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Hierofan%C3%ADa>
- _____ *Aurora Estrada y Ayala, una poeta en la vanguardia*. Revista electrónica del diario Hoy. Consultado en línea 11 de octubre de 2012. Disponible: <http://www.hoy.com.ec/dominus/0071/libros.htm>

Alba, Alexandra (enero-diciembre 2009) “El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetas venezolanas”. *Voz y Escritura*. Revista de Estudios Literarios. N° 17. Venezuela: 63-91. Consultado el 12 de septiembre de 2013. Disponible en:

<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30725/1/articulo5.pdf>

Juarroz, Roberto (1994) *Poesía vertical*. Consultado el 22 de febrero de 2013. Disponible en:

http://www.paginadepoesia.com.ar/escritos_pdf/juarroz_poesiavertical.pdf

Maingueneau, Dominique en Alvarado, Ramón (1996) *El ethos y la voz de lo escrito*. *Revista Versión 6*. México: 79-92. Consultado en línea: 27 de octubre de 2013. Disponible en:

[http://bidi.xoc.uam.mx/resumen_articulo.php?id=2004&archivo=7-135-2004rqb.pdf&titulo_articulo=El%20ethos%20y%20la%20voz%20de%20lo%20escrito%20\(traducci%F3n%20de%20Ram%F3n%20Alvarado\)](http://bidi.xoc.uam.mx/resumen_articulo.php?id=2004&archivo=7-135-2004rqb.pdf&titulo_articulo=El%20ethos%20y%20la%20voz%20de%20lo%20escrito%20(traducci%F3n%20de%20Ram%F3n%20Alvarado))

De Man, Paul (1989) «Lírica y modernidad». *Visión y ceguera*. Universidad de Puerto Rico. Consultado en marzo de 2013. Disponible en

http://books.google.com.ec/books?id=UkXZlurfXsAC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Paz Octavio (1990) «La modernidad y romanticismo». *Rupturas y convergencias en La otra voz*. En *Obras completas*. La casa de la presencia.

Disponible en <http://es.scribd.com/doc/32097561/28/I-RUPTURA-Y-CONVERGENCIA>

Porchia, Antonio (1952) *Voces*. Texto en audio. Consultado en línea, marzo 2013. Disponible en: <http://www.antonioporchia.com.ar/nueva/voces.php>

Rodríguez, Mario (abril, 1984) *Lenguaje del cuerpo en la poesía de Gabriel Mistral*. *Revista Chilena de Literatura*. No. 23. Universidad de Chile: Chile. Consultado el 20 de agosto de 2013. Disponible en:

www.gabrielamistral.uchile.cl/estudios/mrodriguez.html

Soní Soto, Araceli (may./ago. 2009). “La figura de la madre en la poética vallejana en *Trilce*”. *Argumentos*. V.22 N.60. ISSN 0187-5795. Consultado el 22 de septiembre de 2013. Disponible en:

<http://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v22n60/v22n60a9.pdf>